الشعر ، التاريخ ... والبطل الرمز

■ طراد الكبيسي

يقول هانز ميرهوف[1] إن استعمال الاسطورة ـ وهكذا التاريخ والشخصيات والحكايات التاريخية ـ في الادب الحديث يجب ان يجري كرموز ادبية لهدفين: الأول هو ان نقترح؛ ضمن جو علماني، منظوراً لازمانياً للنظر الى الوضع الانساني. والثاني أن ننقل حسّاً بالاستمرار والتوحد مع الجنس البشري عموماً.

فالاسطورة نسق Schema لازماني، كما قال توماس مان. وهي لازمانية في كونها ابداً حاضرة، كتذكير دائم بالعود الابدي للشيء نفسه. ولذلك يجوز تصور نماذج انسانية، وكأنهم في حضور دائم. , نماذج متعالية لازمانية للوجود الانساني، كرموز تقترح للتكرار الدائري للشيء نفسه او لوضع إنساني مشابه، يمكن ان تعاش ثانية في دلالتها على وضع يدوم خارج الزمان والمكان، مع انه يعبر عنها في تفاصيل الشخصية الفردية بمكان وزمان معينين.»

يعني ايضاً، يمكن ان يكون هناك معنى في العودة.. لاعادة اكتشاف انفسنا وسط الطبيعة الاسطورية، ولكي نحيا في صورة جديدة، نفس الخصومات والاختيارات التي يفرضها علينا هذا العصر وزمن حياتنا[2] اي ان القصص التاريخي والاسطوري يمكن ان ينقل حسابا لأستمرار الزمني والوحدة التركيبية الى ذات الانسان، في الوقت الذي تكون رمزاً في البحث عن هوية شخصية او قومية اووطنية. كما يمكن أن تكون تعبيراً عن الطاقة الرمزية للانسان التي تنتج الحضارة، والتي يمتاز بها الانسان على سائر المخلوقات الاخرى التي هي عاجزة عن خلق الحضارات ـ كما يقول كاسيرر. وتعد الاسطورة، واللغة، والفن صوراً حضارية لهذه الطاقة لان الانسان، خالق رموز.[3]

إن ماينبغي التنبه اليه هنا، ان الحكايات والاساطير والقصص التي كانت تعد طريق البدائيين الطبيعي للتعبير عن افكارهم ووجهات نظرهم في الكون والاشياء، غدت بالنسبة للانسان المعاصر، وفي الشعر بالذات، وسيلة بناء ولغة رمزية للتعبير عن أفكاره ومواقفه إزاء تحديات العصر والحضارة المادية، وتعبيراً عن رؤاه للمستقبل.

يعني ان الشاعر المعاصر يحاول ان يحقق الرمز المعاصر، باستمداده من اللغة الرمزية القديمة «فالرمز هو نموذج اصلي يعبر عن حقيقة انسانية مطلقة عبرت عن ذاتها في الاساطير حيث الشعر والأسطوره شيئاً واحداً.»[4]

واذا تأملنا في الشعر الملحمي الشرقي عموماً، نجد ظاهرة التركيز على الرمز. اي الشخصية التي تتمحور حولها كل الأشياء. اي تصبح رمزاً قومياً محبباً لدى الشعراء والناس. حيث يمتزج ماهو تاريخي بما هو استعاري.

ففي القصائد والملاحم العرافية القديمة، نجد النواة، اصلية، اي ذات اساس تاريخي، لكن الشاعر لا يتحرج من أن يدخل في قصائده، بواعث وعادات هي من قبيل التصورات والرؤى التي تعبر عن طريقتهم في فهم الاشياء من جهة وعن تقديرهم العالي للبطل ـ الفرد ومآثره من ناحية اضفاء النعوت والصفات المؤثرة التي هي ـ عادة ـ مايرغب الناس في رؤيتها في البطل[5] أو قام بها هو نفسه، من ناحية ثانية: كتشريع القوانين وإقامة العدل وإشاعة الامن، وتحقيق الرخاء للشعب والوحدة الوطنية، ومقاتلة الاعداء والغزاة او

تحرير الارض من «الثعابين الخبيثة القارصة» وهذا مانجده في جل القصص الشعري والملاحم التي دارت حول ابطال تاريخيين مثل لوجال بندا، اينمكار ـ ب ـ حمورابي، جلجامش، أوتو ـ جيكال، نبوخذ نصر، آشوبانيبال . . الخ وحتى في القصص الشعري الذي يدور حول فكرة الخصب والانبعاث كقصة تموز وعشتار.

إذن فأستخدام التاريخ والاساطير، هو استثمار للطاقة الرمزية التي يمتلكها الانسان والتي تصنع الحضارة وتـ[illegible] . . واستضار التاريخ من خلال اعادة الحكاية التاريخي[illegible] والتذكير بـ: كيف يصنع التاريخ والانسان، رموزه. رموز يمكن ان تعاش ثانية في دلالتها اومن خلال تجسد هذه الدلالة في أشخاص معاصرين. واعتقد أننا في العالم الثالث النامي المتحرك: الفرص متاحة امام الفرد لان يتميز، وبقدر عال من التميز، اذا ماتوفرت فيه، مؤهلات هذا التميز، كما ان الشعوب هي نفسها، بحاجة الى هذا الفرد المتميز. البطل التاريخي، والرمز، لكي يقود الصراع من أجل العدالة والامن، والرخاء، والوحدة الوطنية، من جهة. ويقود الصراع ضد المعتدين والمحتلين الغرباء من جهة ثانية، اي أن البطل هذا يجب ان يكون مثل تموز البابلي: رمزاً للمحبة والخصب والعطاء. ومثل حمورابي رمزاً لتحقيق الامن والحرية والعدالة. ومثل نبوخذ نصر، وأتو ـ جيكال ـ رمزاً للشجاعة والبطولة في صد المعتدين وتحرير الارض وضرب الثعابين الخبيثة القارصة»[6] اي ان البطل التاريخي يجب ان يكون رمزاً ينضمُّ على جملة رموز. . رمزاً ثورياً شمولياً.

وبما أن الاسطورة هي ضرب من الرؤيا، اورؤيا مجسدة من خلال اشياء. ولما كان الرائي يكشف ـ ولوبلغة رمزية ـ عن حالة ما . . اوفكرة ما . . فأن الأسطورة تعبر بصدق عن أعمق ما في نفس الانسان ومدركاته . . ولهذا كان افضل القصص الشعري والملحمي ماكان تعبيراً بالرؤيا كقصص الخصب والانبعاث. فهي تعبر عن رؤية وحضور انساني عميق. وكما نجد هذا في الشعر القصصي والملحمي العراقي القديم، نجده اليوم في الشعر العراقي الحديث. . ونخص بالذكر هنا تلك القصائد التي استلهمت شخصية الرئيس القائد صدام حسين. معبرة بالاسلوب القصصي الرؤيوي. ومستمدة بنيتها الفكرية والاسلوبية من احداث التاريخ العراقي والعربي القديم ومن المقاربات البلاغية والقصصية الاستعارية.

واذا كانت ملاحظة ارسطو صحيحة في ان وحدة الحكاية لاتنشأ عن كون موضوعها شخصاً واحداً، لان حياة الشخص الواحد تنطوي على مالا حد له من الاحداث التي لا تكون وحدة[7] فأنه يغدو من الصواب تركيز الشعراء، او القصيدة الواحدة على جانب واحد يشكل خاصية اساسية نموذجية من خاصيات شخصية البطل صدام حسين.

■ «رؤيا نبوخذ نصر»

ونأخذ، مثلاً، قصيدة عبدالرزاق عبدالواحد «رؤيا نبوخذ نصر»:[8] «رؤيا نبوخذ نصر» حكاية تاريخية. . اورواية تاريخ: استعادة وضع وقص في آن واحد.

فهي دراما اصلية، مغلفة بنسيج من الاستعارات والنعوت والتصورات والعلاقات والوقائع المتشابكة إنها «بنية» من لغة وأسلوب من أساليب وجود الانسان ـ في ـ العالم.

فهي التاريخ متنكراً في اليجوريا. تحاول ان تذكرنا بالعود الابدي للنموذج الانساني البطولي الذي يولد دائماً في وضع انساني مشابه (المخاضات والأزمنة الصعبة) تتداخل فيها عناصر التاريخ وعناصر الرؤيا، مما يخلق لدى القاريء حسا باستمرار ماهوزمني، وتاريخي متعال على الزمني. اي يخلق مايسميه اليوت بالحس التاريخي: استمرار الماضي في الحاضر في كامل التجربة الانسانية. خاصة وان التحديات التي فرضها وضع معين على نبوخذ نصر، هي نفسها التي يواجهها القائد صدام حسين فكأن التاريخ والصراعات الانسانية اشبه بمتابعة مفتوحة في الوجود الانساني:

عود وتواصل مستمر. ولكن العود هنا. . عود الى ماهوجوهري: الى الأنسان الذي ينتصب والذي يعرف كيف ومتى يقول: لا. لما يراد ان يفرض عليه كواقع.

تبدأ القصيدة بنذير «نبوخذ نصر». . وصيته المحفوظة المختومة في الواح الغيب. فنبوخذ نصر حدس ماالذي يمكن ان يحصل في العالم ـ اوفي هذه البقعة من الارض بعد عشرات او

مئات او ألوف السنين . لكنه لا يدري مَنْ من ذريته الذي سوف يقوم مقامه ويسد مسده، ويقف وقفته في وجوه الطامعين والأعداء.

تقول القصيدة، أو يقول نبوخذنصر:

(إنْ لم يقمْ من بين ذريّتي
إن لم يقمْ من بين أولادي
من يستطيع حملَ هذا التاج والصولجانْ
مَنْ يستطيعُ أن يقولَ للنجوم والأقمارْ
للغيوم والأمطارْ
للعاصفِ أيا كانْ

فِفْ ذلك المكانْ.
إنْ لم يجيء من بين أحفادي
من يملك الصوتَ الذي تبيضّ منه العيونْ
فهولاء سوف سيحكمونْ
للصدقِ أو للرَّيبْ
مختومةً أتركها الواحُ هذا الغيب

وحين يحصل ماحصل . وتدنس الارض التي طهرها نبوخذنصر من قبل، يعلو صوت النذير. ويسأل بعد كذا الف عام وهو يحمل الراية - يسأل من يحملها عنه لكي ينام . فقد آن لهذا البطل الرائع أن يستريح مطمئناً في مثواه! وكأننا بنبوخذنصر يتّهم الاجيال التي تلته بأنها لم تفعل شيئاً . . ؟

ونذكره بما فعلنا خلال هذا التاريخ الطويل . . فيرد بمرارة؛ أجل:

«ألفا حملتوه
ثم تعثّرتم بِهِ
ثم هجر تموه
ثم تنابزتم فأطفأتموه»

وكأن اصحاب الرسالات، والابطال، والانبياء ينزلون عندنا، ضيوفاً . . سرعان ماتبرم بهم . ونتكفىء على أعقابنا . . !

ومع أن نبوخذنصر، او صوته، لا يريد أن يضعنا في محل مقاضاة، لكنه يرى ان من حقه أن يبحث عن سيفه المقهور، وعمن يحمل عنه غضبه في هذا الديجور!

وفي لجج هذا الصراع، والمُمتحَن العسير، يكشف نبوخذنصر عن رؤياه:

رأيت ارضاً بورْ
تبزَّلَتْ . . قام على سباخها ناعورْ
دار عليها دورة أغرقها بالماء
فأزدهر الحصادْ
دار عليها دورة أخرى فجاشتْ دمْ
دار عليها دورةً ثالثة
فأمتلأت جرادْ .)

ولما كان الاهم هو التفسير، راح كل قوم طامع بهذه الارض يفسر الرؤيا لصالحه:

«فسرها اليهود انهم سيحكمون
فسرَّها كهّان كورش أنهم سيحكمون
فسرَّها فرعون ان هذه البلادْ
يحكمها أولادهُ،
من بعدما يأكلها الجرادْ)

لكنهم كلهم: مُنَجّمٌ كذاب، يقول نبوخذنصر. ونحفظ الرؤيا في الالواح، بعيدة عن الجنة والارواح . . لان نبوخذ نصر يعرف حقاً، ان الوحيد القادم القادر على تفسير رؤياه، يجيء من ذريته، وصوته كصوتهِ:

يجيء من ذريّتي مَنْ صوته كصوتي
هو الذي يعلن تفسيري بعد موتي)

وبهذا يكشف المخبوء وتتعرى الأسرار، ويبين القصد . . ويتنصل المنجمون الكذابون مما زعموه من انهم سيحكمون ويسقط بأيدي الطامعين الذين لا ينقطع دعاؤهم ليل نهار بخراب بابل وسبي نسائها . . فقد كانت الرؤيا . . رؤيا نبوخذنصر، ونحن المفسرون لها . إنها اليجوريا . تاريخ الارض هذه، منذ ان كان الكون ظلاماً، عماء . . ثم دارت على الأرض، الحياة:

«دورتها الأولى،
فكنّا بين كلّ البشرْ
أول قطرة من المطرْ

أنزلها السحابْ
أوّل عود سنبل اطلعه الترابْ
أول ضوء شع في غياهب الخرابْ»

ودارت ثانية. وثالثة، وبين هذه وتلك ظل الصراع مستعراً بين الوجود والعدم. بين الارض والغزاة.. فأذا كانت الدورة الرابعة، يخرج:

«من بابلٍ أو بغدادْ
نفسُ نبوخذ نصرْ
هذا الذي يصعد مثل الكوكب الوقادْ»
«إنه صوتهُ..
سيفهُ،
شمسهُ..
هذه الغرةُ الطالعه»

إنها البشائر بالنبأ اليقين.. ولادة الوارث العظيم: موحد الامة، وواضع الأسس المتينة لمجدها الجديد.. باعث الخصب والرخاء فيها، ومشتت اعدائها.. ولمن في نفسه مرض قلق السؤال، هناك الجواب عند ابناء القائد الفذ العظيم صدام حسين، في جبهات القتال:

ياسيدي..
ياحامل الحجارة.
ياباني الحضاره
ياسيد العزة والكبرياء
إنّ زمان صاحب الصوت جاء
فأخرج الرؤيا من الغيوبْ
ودقَّها حرفاً فحرفاً فوق كل القلوبْ
أما الذي لم نرهُ من سِرك العظيم
فأننا نبصرهُ الساعةَ ياسيدي العظيم
في مُقْلَتي وريثكَ العظيم.)

■ «اوتو ـ حيكال القادسية»

وفي السياق نفسه تجيء قصيدة «اوتو ـ حيكال القادسية» لصاحب خليل ابراهيم[9] وأوتو ـ حيكال، تاريخاً، أحد ملوك أوروك (٢١٢٠ ق.م) حشد جيشاً كبيراً انقض به على الفرس ـ الكوتيين الذين كانوا يحتلون اجزاء من العراق. ولما دحر العدو الاجنبي المكروه، حاول ملك الكوتيين «تريقان» ان يلوذ بالفرار، لكنه لم يفلح إذ القي القبض عليه وسلم للقائد السومري:

«جلس أوتورحيكال وتريقان مضطجع عند قدميه،
فوضع اوتو ـ حيكال قدميه على رقبته،
وأعاد سيادة سومر بين يديه.»[10]

قصيدة «أوتو ـ حيكال القادسية» فنياً، تأخذ صيغة درامية ـ مسرحية، اي انها قصيدة ممسرحة، ولكنها تتبع تكنيك الحكاية الشعرية ـ التاريخية التي تبدأ عادة ـ بأن يرى البطل حلماً، هو في الحقيقة، تعبير بالرؤيا عما يجول في فكره ووجدانه من رغبات ومطامح، ثم تفسر الرؤيا هذه عن طريق مفسر اوكاهن يتطابق التفسير ـ عادة ـ مع ما أنتواه البطل من فعل، ثم يعزم البطل بعد ذلك على تحقيق هذا الفعل أو الرغبة. واول خطوة يقوم بها على طريق تحقيق المشروع هذا، هو أن يذهب الى معبد الالهة، يُقدِّم النذور ويطلب العون والبركة. وفي المعبد. طبعاً ـ ثمة طقوس ترافق تقديم القرابين وطلب العون والبركة. حيث نرى اوتو ـ حيكال في حضرة الالهة ـ أنانا ـ:

ها إني في حضره من تمتلك الرهبه
تسكن روحي
تهدأ نفسي
والنور يفيض بارجاء المعبد)

فتلبي ـ أنانا ـ طلبهُ وتبارك عزمه، وتدعو له بالفوز:

إني اخترتك للثعبان
طهر غابات الأجداد

لا تنس الاوعية الستة
أدخل مملكة الوهم
واسحق بيضَ الثعبان)
إنليلُ حباك الحكمة
توجكَ العزة
سلمك الرايه
بك ينجو الخلق
يسمو فيك ومنك العشقْ.)

بعد هذا، يذهب اوتوحيكال ويعمل على تهيئة وتجهيز حشوده وفيالقه، ويجتمع له من شعبه خلق كثير. ويعلو الضجيج. وداخل الضجيج نسمع (أصواتاً) تبارك اوتوحيكال والهدف النبيل الذي اقدم عليه من تطهير الارض من «ثعابين الجبال القارصة، واعداء الالـة...» والاصوات هذه انما هي - في حقيقتها تعبير عن ثقة الناس والجند بقائدهم. ثم يسير اوتوحيكال بحشوده نحو العدو. وتدور معارك طاحنة لايام وأيام تتواصل فيها انتصارات اوتو-حيكال حتى يتحقق الفأل الحسن ويقطع رأس الثعبان بأسم الوطن وهواه:

بأسم هوى الوركاء
ها إني أقطع رأس الثعبانْ)

تلك هي ملحمة اوتو-حيكال البطولية في بعدها التاريخي والنبوئي. لكن النبوءة في الحقيقة لم تنته. لأن الافعى تلد افعى، والبطولة تلد البطولة، والتاريخ - من وجهة نظر ما. كثيراً مايعيد نفسه على ارض الواقع. بمعنى يعيد رموزه: الخيرة والشريرة. ويعلو على الزمان ويتجاوزه.. ويقترح رموزاً تتكرر في وضع انساني مشابهٍ: فهناك رمز للشر والغدر والدجل.. ورموز للخير والمحبة والحكمة والقيادة... وهذا وعد من الاله: بأنه بعد الوف السنين.. أوتو-حيكال اخر.. بطل اخر يستلم الرايه.. تخضر على يديه، الصحراء.. ويكبر خبز الفقراء.. ويقتل دجال القرن العشرين؛ ويدون اسمه في أرض الاحياء، بعد ان تقرن بأسمه كل الاسماء:

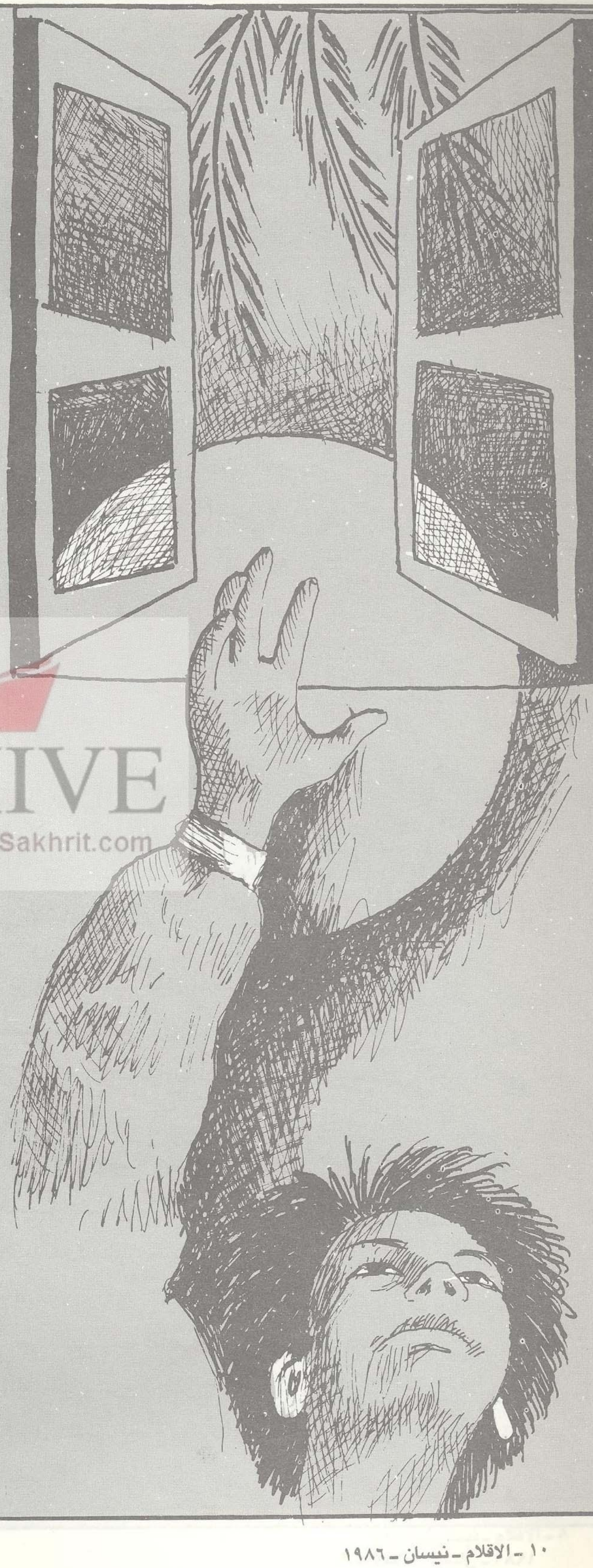
(انظْر.
في اللوح وتاريخ الحكمه
ثمة نور في عينيك
سيضيء الدربَ الى الوادي
يخترق الابعاد
تستلم الرايه
في السابع بعد العاشرْ
يبزغ فجر باهرْ
يكبر خبز الفقراء
تخضر الصحراء.. وتقتل دجال العصر
تقرنُ بأسمكَ كلُّ الأسماء.)

■ الاشارات:

١ - الزمن في الادب - ترجمة: اسعد رزوق - ص٩٠
٢ - المصدر نفسه - ص ٩١
٣ - عن كتاب ريتا عوض (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ص ٢٦
٤ - المصدر السابق نفسه - ص ٩٣
٥ - انظر فصل عصر البطولة في (الواح من سومر) لصموئيل كريمر.
٦ - ينظر مقدمة كتابنا: التجربة الخلاقة - مثلاً.
٧ - فن الشعر - ص ٢٥
٨ - في ديوانه (في لهيب القادسية) دار الحرية بغداد - ١٩٨٢
٩ - ديوانه (حين يبتدىء الحب)
١٠ - العراق القديم - لجوج رو. ت: حسين علوان حسين دار الحرية بغداد ١٩٨٤ - ص ٢٢٣.

مطاف ...
في حب العراق

▪ كمال عبد الله الحديثي



كنا نحبك ياعراق . .
كنا نحبك والحكايا عنك
تسحرنا . .
وكان الليل
يغري الاهل والطراق . .
كان الليل يغريهم
فيفتنون
يرتهنوننا . .
فنظل في كل النوافذ
وهي تفتح في العروق
دروبهن
فلا نراك . .
وانت تسكن في العروق
ولا نراك . . !
ونظل نبحث عنك
في كل البيوت
نظل نبحث داخل
الجدران . .
نبحث داخل الابواب
نبحث في السقوف . .
فلا نراك
ولا تبارحنا . . !!
ونبحث في ملاعبنا
ونبحث عنك في الاشذاء

في الاشياء . .
نبحث عنك في
ظل النخيل
فلا نراك . . !
وانت تسكن في العروق
وانت تقبل بالنوافذ
في حكايا الليل . .
كان الليل يغري
الاهل والطراق . .
كان الليل يغريهم
فيفتنون . . يرتهنوننا
فتطل في كل النوافذ
وهي تهمي في العروق . .
كنا نحبك ياعراق
ومنذ رحنا نمطر اللثغات
ندرج في هواك
ونحن بعد . .
نهم بالخطوات حينا
ثم نرجعهن ثانية
نهم . .
وما نكاد نمدهن
الى الدروب . .
فمدهن
وراء ابواب البيوت . .
وما تكاد عيوننا
تستكشف الدرب الجديد
ونحن بعد . .
وانت اول خفقة
للحب . .
تعتنق الجوانح
ياعراق . .
سكبت صهيل الشمس
عبر دمائنا . .
كنا نحبك ياعراق
ونحن بعد . .
وانت مسكون
باوبئة النخاسة
فاللصوص يكممون
الشمس . .
يقتسموننا
في مثل ما شاؤوا . .
لهم ما تجلب الانهار
تعطي الارض
ماتهب السماء . .
ولايعاف الظالمون
لنا سوى الاحلام
تخبو في العيون الذابلات . .
ولايعاف الظالمون
لنا سوى الحرمان
والشكوى
تبرح . .
ماتكر على المواجع في السنين
فلهم ذؤابات السنابل
والدوالي . .
والجني من النخيل
وكل دفق في الجداول . .
كل ماشبت به الاطياف
والالوان
في هبة الحقول . .
ونحن نكبر
ياعراق . .
وانت تكبر

في القلوب
وانت تشربك العيون . .
ترد عنك
حرائق الاعداء . .
نكبر ياعراق
ووجهك الدامي
تغلغل في العروق
فكلما لج الطغاة
يمزقونك
رحت - في كل العيون
وكل حبات الدماء -
تلوذ . .
نكبر ياعراق
ولا يعاف الظالمون
لنا سوى
ما يكرهون . .
لنا يعاف الظالمون . .
السل
والبؤس
المقيم على الوجوه
لنا يعاف الظالمون . . !!
وخفقة للحب
تعتنق الجوانح
ياعراق . .
اذا ذكرنا الخطوة الاولى
وكنا ما نكاد
نهم بالخطوات . . حينا
ثم نرجعهن . .
ينهبنا الحنين اليك
نكبر ياعراق
وتكبر الآلام . .

ينتشر اللصوص
على المفارق
يزرعون الليل . .
ينتشر اللصوص
يكممون الشمس
ينتهبوننا . .
في مثل ما شاؤوا
لهم ما يرتجون . .
ولا يعاف الظالمون
لنا
سوى ما ينبذون . .
لنا يعاف الظالمون . .
السل . .
صار السل يفتك في الصدور . .
لنا يعاف الظالمون
البؤس . .
صار البؤس
يقبع في الوجوه
وصار يستلب الوجوه
الوانهن . .
كانما حط الرماد
بهن . .
تنطفىء الوجوه
وانت تكبر
ياعراق . .
وانت تكبر في العيون
وانت تكبر في القلوب
وانت تكبر . . تدفع الخطوات
حينا . .
ما نكاد نهم
حتى نقطع الطرقات

نأتي ما نشاء
نروح نقتنص اللصوص . .
حتى اذا باد الطغاة
اذا ارتجعنا
من اكف الظالمين
ما تجلب الانهار
تعطي الارض
ما تهب السماء . .
ابنا
بما شئنا . .
اذا ابنا
بما وهب الحصاد . .
اطلت الغربان
جاء الليل
بالطوفان
ينذر كل نافذة
بخوف . .
ينذر المقل التي
راحت تعب
دوافق الاصباح
بالليل القديم . .
ويرد في كل الوجوه
رمادهن . .
يرد في كل الوجوه . .
الجوع والبؤس القديم . .
فكنت تهتف
ياعراق
بنا . .
تطل
كأننا عدنا الى
تلك السنين . .

ونحن بعد
نهم بالخطوات
حينا ثم نرجعهن
ثانية . . نهم
وما نكاد . . !
وانت اول كوة
سكبت صهيل الشمس
عبر دمائنا . .
فنهب . . نكبر
نحن نقتحم الدروب . .
ونحن نعطي
ما اخذنا . .
نحن نعطي
قدر هذا الحب . .
هذا العمر . .
هذا الوفر . .
في كل السنابل
والدوالي . .
والجني من النخيل
وكل دفق للجداول . .
والمراح الحلو
يرقص في عيون
صغارنا . . !
هاهم
يعيدون الحنين
لنا . .
اذا هتفوا
وغنوا . .
شب في مطر الحناجر :
كم نحبك
ياعراق . . !!

صورة البطولة التاريخية في الرواية العراقية الحديثة

■ باسم عبد الحميد حمودي

ان العلاقة بين الحياة الشخصية للفرد ومجرى التاريخ هي المادة الاقرب للقاريء العام والمتخصص على حد سواء، ذلك ان البشر يعيشون الحدث التاريخي بشكل مباشر ونقصد بالحدث التاريخي هنا الحدث المباشر والقريب والمتمتع بنتيجة حسم مصيرية.

واذا كان واضحا أن لكل انسان تاريخه الشخصي، فان حياة الشخصية التاريخية ترتفع الى مستوى النموذج المحسوب بدرجة واضحة واكثر تأثيراً على المستوى العام من تاريخ اي انسان فرد، ذلك ان الشخصية التاريخية لا تعيش لذاتها ولا تتدرج حياتها على مهل بل لها منعطفاتها الحادة والحاسمة التي تؤثر على مجرى التاريخ العام ومن هنا جاءت صورة القائد التاريخي في الاعمال الروائية العراقية بحيويتها البطولية، ذلك ان البطل التاريخي هنا هو البطل التاريخي المعاصر المتعايش معها بفعاليته القيادية المادية والروحية.

اننا نبحث في هذا المقال في البطل التاريخي المعاصر لا في البطل التاريخي خارج المعاصرة انشداداً للصيغة التاريخية العامة التي هي خارج هذا العضر.

إنّ روايتي عبدالامير معله «الايام الطويلة» وعادل عبدالجبار «الزمن الصعب» قد كتبتا لتصورا شخصية صدام حسين في نطاق عملها التاريخي وريادتها الحياتية النضالية وقد أخذت كل رواية صورتها البنائية الخاصة ضمن تخطيط الروائي لعمله في وقت اتت فيه شخصية البطل التاريخي في رواية عادل عبدالجبار الاخرى القصيرة «وطن اليعاريب» بشكل تداخلت فيه الاسطورة بارض الواقع.

في «وطن اليعاريب» يأخذ معنى البطولة العمل الروائي بعده الميثولوجي المتكأ على ارض الواقع وتتخذ كل الشخصيات المفترضة (الندى، المبارك اليعرب، المبجل، الاريولا، اوتوحيكال وغيرها) وكل الامكنة الحلمية (وادي الغزلان، وطن اليعاريب، نهر البهجة، منزل القصب) سماتها الحقيقية على نحو يضره التفسير والايضاح، ذلك ان اليعرب يستطيع انجاز مهمته في قتل الوحش (الاريولا) واعطاء وطن اليعاريب امانه ويستلم القيادة مع الندى لكن عليهما ان يلبثا ثلاثة عشر يوما اخر حتى يستطيعا محو مدينة المارق من الوجود من عند نهاية الشهر اي في الثلاثين منه.

بذلك يحقق الروائي ذلك الترابط بين الصورة الاسطورية الميثولوجية عمل التي قدمها وصورة الواقع رغم ان «العودة الى الاسطورة عودة مرهونة بالزام ما وبعوامل اخرى تجعل من المبدع معنيا بالعام لا بالذاتي» كما يقول د. محسن الموسوي (ص ٩٣).

لقد جعل عادل عبدالجبار من الموضوع العام، موضوع تحرير الارض العراقية القديمة ـ الحديثة من الطغيان هو الموضوع العام وبذلك كان عمل اليعرب «البطل التاريخي الاسطوري» عملا منسجما مع المطلب العام المراد تحقيقه، واستعان لذلك بعدة

شخوص على جبهة الايجاب «الندى، المبارك الذاهب والمبارك المنتظر والعزيز» ليعزز عملية مقاومة الاريولا «الوحش المسيطر على نهر البهجة ووطن اليعاريب» وبذلك كان اليعرب الفرد ترجمة للحالة الموضوعية التي ينبغي ان تكون حيث مارس دوره التاريخي في القضاء على الظلم وتحقيق الحرية مستعينا بالقدرة الخاصة التي يمتلكها وهي قدرة الحسم دون اجتراء على العام الذي تماش معه الذاتي واعطاه كما هو صالح هنا تفسير د. الموسوي المشار اليه.

واذا عدنا للصورة الواقعية للشخصية التاريخية لوجدنا ان لوكاتش يقول في ص ٤٥٠ من كتابه (الرواية التاريخية):

«ان الحقائق المتعلقة بحياة رجل عظيم تخبرنا في احسن الحالات عن المناسبة الخاصة التي انجز فيها شيء عظيم ما، الا انها لن تعطينا ابداً السياق الفعلي، السلسلة الفعلية للاسباب التي لعب من جرائها هذا الانجاز العظيم دوره في التاريخ».

واذا كان جهد الروائي الذي يكتب الرواية التاريخية بشكلها الوثائقي التاريخي ان يكون امينا على الاحداث فان خبرته الخاصة وقدرته المشحونة تمنعه من ان يتطابق كليا مع صورة الواقع الا في ذراها الحاسمة وقل ذلك على مشهد الرحيل عبر الصحراء الى دمشق لدى عبدالامير معله وقل ذلك ايضا في تصوير لصورة الحسم في الوكر لدى معله ايضا وفي اشغال الفصول بالاحداث التاريخية التي لا مخالفة فيها ولا اجتهاد، لكن اعمال رجل تاريخي مثل صدام حسين لا يستطيع فن الرواية ان يحيط بتفاصيلها الدقيقة رغم افتراض قدرة الروائي على الشد ابداعيا وهنا نعود ـ لنؤكد على ذلك ـ الى لوكاتش الذي يقول في ص ٤٥١.

«ان منجزات الرجال العظام كمنجزات اي كاعمال لا يستطيع ان يبلغها الادب».

ان الصيغة الوثائقية التي اتبعها عادل عبدالجبار في «الزمن الصعب» لتصوير حياة الشخصية التاريخية موضع روايته وتصوير حقبة من كفاحها الحياتي اخذت في كثير من الفصول ذروتها الشعرية حيث اباح الروائي لنفسه العمل بحرية وهو يستلهم حياة الشخصية القيادية التي يرسم بعض فصول حياتها امامنا وهو بذلك يؤكد صدق استنتاج مرجعنا الرئيس في هذا الباب (لوكاتش) الذي يقول ق ص ٤٥٢:

«انه لتحيز عصري الافتراض بان الموثوقية التاريخية لواقعة ما ستضمن فاعليتها او تأثيرها الشعري، ويتعزز هذا التحيز عندما تكون المسألة متعلقة باقوال ووقائع في حياة رجال تحبهم الجماهير وتحترمهم بحق».

ذلك ان في حياة الشخصية التاريخية الكثير من فعل التصدي للحدث المعاش بشكل متحد، اكثر درامية واكثر توتراً ايقاعياً مع نسغ الحياة الهادئ وابعد عن روح الاستسلام للمصير.

ان جاسر بطل عادل عبدالجبار هو محمد حسين الصقر لدى معله وقد امتلكت هذه الشخصية ذراها الدرامية المتشابهة في العملين مع تركيز واضح لدى معله على قدرة الشخصية على اتخاذ القرار وتنفيذه بقيادية شعرية في وقت ركز فيه عبالجبار على البناء الوثائقي لحياة الشخصية عبر حركتها بين الجماهير وامتلك كل واحد منها اسلوبه المتغير، طبقا لايقاع الحدث المصور ـ بحيث امتزج السرد بالحوار بالمنولوغ بالقطع السينمي بزرع المعلومة الناقصة في فصل واتمامها في فصل اخر على نحو مكن الروائيين من التصوير بحذق لدقائق حياة البطل بشكل متوافق مع الحدث المعروف للجماهير.

إن مشكلة رواية التاريخ المعاصر الاساسية ان وقائع حياة شخصية مثل صدام حسين معروفة التفاصيل للجماهير ولذلك يبدو الروائي امام مواجهة حاسمة بين التصوير التاريخي الصرف والبناء الروائي المعتمد على الفن الخالص.

ان عملية المزج بين التاريخ والفن عملية صعبة وان بدت للوهلة الاولى سهلة العمل، ذلك ان على الروائي ان يحاذر من دخول متاهات الفن على نحو يضيع الصورة التاريخية وان يحترس

من ان يتحـول عمله الى تاريـخ صرف يجده القـاريء في كتب اخـرى وقـد اجتـاز الـروائيـان هذه المعـادلة بالموائمة البارعة بين صيغة الفن وواقع الشخصية التاريخية موضع العمل.

لقـد رسم معله حيـاة محمـد حسين الصقـر في الجزء الاول بشكل عمودي مستعينا بالواقعة التاريخية ثم عاد ورسم حياة الصقر بشكـل افقي في الجـزء الثـاني وفي رأينـا ان الاكثر شداً ان يتحرك قلم الروائي على المستوى الثاني بحيث تغدو حركة الرواية حركة بانـوراميـة، تجسـد اللحظـة عند المجموعة الداخلة في الحدث مؤكداً على الشخصية المحورية وهوما نجح فيه في الجزء الثالث من «الايام الطويلة».

واذا كان عادل عبدالجبار قد ركز على الشخصية المحورية في الجـزء الثـاني من «الـزمن الصعـب» واعطاها حجمها الحاسم فانه كان يرسم صورتهـا في الجـزء الاول بين المجمـوعـة القيـادية وفقا للمنهـج الـذي اختطـه للعمـل وبشكل جعله يداخل بين الصورة الافقية لمجرى الحدث والتركيب العمودي له.

ان الحقبة التاريخية لثلاثية (الايام الطويلة) تنتهي عند اعتقال محمد حسين الصقر من قبل السلطات العارفية اثر حركة الخامس من ايلول تمتد الفترة التاريخية في رباعية حتى قيام ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز وتحقيق الانتصار النهائي على قوى الردة.

واذ يـبدو المجـال موائمـا للروائيين لكتابة فصول جديدة تصور الاحـداث الجسيمـة التـاليـة فان الفسحـة الـزمنية لدى معله اكثر اتسـاعـا وهذا عرض للمستقبل لا يجوز الحديث عنه نقديا بقدرما هو محاولة لتحديد الزمن التاريخي.

تتردد داخل الروايتين عدة شخصيات تختلط بعامة لانها تصور مجموع الشعب وتنفرز داخل العمل لانها تصور شرائح منه ونماذج لمـواقف سيـاسيـة واجتمـاعية، ومن الشخصيات ما جرى التمويه الـواضـح لصورته ومنها من توارى خلف اسماء مفترضة ومنها من جرى التصريح عنه حسب التخطيط الروائي لذلك ولعل الجدول ادناه يعين على فهم صورة الشخوص في العملين:

	الايام الطويلة	الزمن الصعب
الشخصية الرئيسية	محمد حسين الصقر	جاسر
الزوجة	ليلى	مي
الخال	عبداللطيف	عبداللطيف
الخال	سعدالله	مصطفى
الاخ	علي	—
ابن الخال	عدنان	سلوان
الابن	عدي	عدي
رئيس الجمهورية	احمد الناصر	ابو شهاب
مناضلون	حمدي ياسين	فارس
	صلاح غازي	نايف المسعود
	وليد	مالك جواد
	كريم عباس	
	صديق	حماد الطلال
	عثمان	سبع
	احسان	جمال
	د. ضياء	عثمان
	غالب الحمد	محسن الملاح
اسماء واضحة معادية	عبدالكريم قاسم	ذاته
	عبدالسلام عارف	ذاته
		عبدالرحمن عارف
		عبدالرزاق النايف

وتعـج (الـزمن الصعب) باسماء الضباط البعثيين المموهة مثل الزعيم جهاد والزعيم مدلول وصفوان وغيرهم باعتبارها تتناول فترة اوسـع تاريخيـا كمـا تزداد (الايـام الطـويلة) تفصيلا داخل الاسرة وداخـل التنظيم وذلـك لاستغراقها في التفاصيل الحياتية الخاصة وفي التصوير الاوسع للنشاط النضالي.

■ صورة البطل التاريخي داخل رواية المعركة.

يقول هنري جيمس «على قدر ما تكون الرواية واهبة لنا القدرة على رؤية الحياة من غير ترتيب فاننا نشعر باننا نلمس الحقيقة» وقد اجتهد روائيو المعركة ان يجعلوا الحقيقة قريبة منا دوما وهم يصورون الاحداث التي عاشها ابطالهم الذين يخوضون معركتنا ضد العدوان الايراني ببسالة وهم يدخلون الى عالم صدام حسين على نحو قريب ذلك انه قائد المعركة وبطلها وهو قائد العراق وجيشه الذي يرى فيه رمزاً قائداً وبطلاً لجيل يقاوم التخلف بالحضارة والضعف بالشجاعة والغزو بالبسالة الاسطورية.

واذا كانت رواية ما لم تكتب حتى الان عن الصورة القيادية تفصيلا لصدام حسين بسبب من استمرار المعركة فان قائد النصر قد دخل روايات المعركة المتعددة في عدة حالات اقتضتها العملية البنائية لهذه الرواية او تلك.

لقد صور عادل عبدالجبار في روايته «بعد هذا الزمن» شخصيته الرئيسية مزهر العلوان وهو يقف امام السيد الرئيس ليستلم منه نوط الشجاعة ونجمتين ذهبيتين مضافتين الى رتبته وذلك في المشهد الاخير من روايته القصيرة الذي جاء تتويجا لجهد هذا المقاتل في معركة فاصلة وكذلك فعل صلاح الانصاري في روايته القصيرة (معهم) وجاءت صورة صدام حسين في روايات (الرجل الذي عاش مرتين) لعادل عبدالجبار و (الشمس لا تسافر) لصلاح الانصاري و (اعوام الشمس) لعادل كامل وهو يقلد المقاتل الشهيد حميد مجيد عبدالله وسام بطولته وكذلك وهو يجلس مع ضباط قوة موفق ليتحدثوا اليه امام التلفزيون عن بطولات جنودهم وليستقصي منهم وقائع معركة من المعارك وتفاصيلها.

ولقد جاءت صورة القائد في رواية «السهام غير المرئية» لعبدالجبار داود البصري على نحو اخباري حيث شكل حضورها حضوراً روحيا لدى المقاتلين وهم يوجهون تحاياهم للقيادة السياسية من على ارض الجبهة والى السيد الرئيس بالذات، وجاءت صورتها بطريقة مشابهة في رواية (رجال الفوج الثاني) لمكي زبيبه حيث يقيم المقاتلون احتفالا بعيد الحزب.

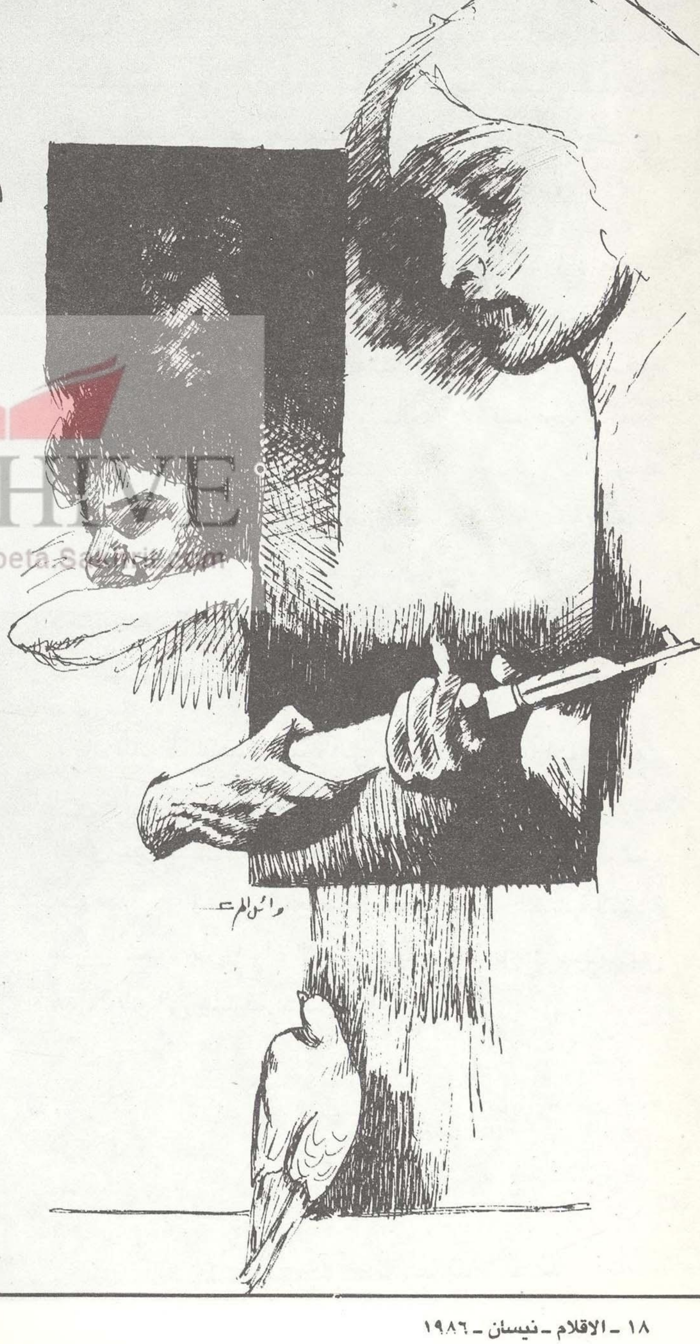
وقد جاءت صورة الرئيس في رواية (ايام الكبرياء) لمحمد احمد العلي وهو يصل الى المقاتلين في ذلك الفوج المقاوم عند الحدود عبر رسالة شخصية منه للمقاتلين وعبر الشاشة الصغيرة التي شاهدوه فيها فازدادوا عزيمة وبسالة وايمانا فيما نجد شخصية الرئيس القائد تأتي مباشرة عبر حوار بين آمر لواء مقاتل ومراد عبدالحسين الفتاغي (بطل رواية رائحة البساتين الشرقية) ليعرب الشعيدي وهو يقص على الآمر تفاصيل عمل بطولي قامت به مجموعته والآمر يطلب تفاصيل اكثر لان السيد الرئيس مهتم شخصيا بهذه العملية.

ان تلك المشاهد القصيرة التي تضمها هذه الروايات وروايات اخرى لتعبر عن صورة ذلك التلاحم الواثق بين المقاتل وقائده الذي بلور نضال الشعب واستفز فيه قدراته التاريخية ليكون شعبا عند مستوى التحدي المعاصر وليستطيع بخبرته النضالية القيادية لا ان يستحوذ على ايمان المقاتل الجديد فقط بل ان يقود ملايين هذا الوطن الى مشارف انتصارات جديدة.

لـــوحـــتـــان

▪ احمد عنتر مصطفى

١ ـ مقاتل



في أجازته الماضيةْ
كان يحملُ طفلتهُ ؛
[الآن يحضن رشَّاشَهُ كيْ يدافعَ عنها . .]
في الصبا
كان يرسم عُشَّاً وعصفورةً ؛
حين داهمه عابثٌ
كيْ يمزِّقَ أوراقهُ ؛
ثار منتفضاً . . ؛
مُكْسِراً يدهُ الغادرةْ
. . في البصرة . الآن ـ أبصرتُه صامداً . .
تنسجُ الذاكرةْ . .
طيوفاً . . ؛
وجوهاً . . ؛
يرى بينها أهل محلتِهِ ،
وملامحَ زوجتهِ ،
وعيون أحبتِهِ . . ؛
ربما لاح وجهٌ تداخل في اللوحةِ العابرةْ :
صديقٌ له في «الرباط» . . ؛
وعينان يعرفهما في «دمشقَ» . ؛
وبعض الأزقةِ في «القاهرةْ» . !!
. . . .



. . . . . . حيما أزَّت الطائرةْ
بعثَّرت في الدماءِ الرؤى . .
هبَّ محتشدا . .
كان سوراً من النار . .
يمتدُّ . .
يحمي الطفولةَ . . ؛
والمجدَ . . ؛
والمدنَ الحائرةْ . .

●

٢ ـ أسير

. . وكان يغني . . ،
وكان يلاطفُ كلَّ الصغارْ . . ؛
وكان إذا لكزته كعوبُ البنادقِ
يرسمُ وردةْ
وكان إذا وخزته عيونُ الرعاديدِ
يبسمُ . . ؛
يمتدُّ إصبعُه في الثرى . .
راسماً مقلةَ الرافدينِ . . ؛
وشمسَ العراقْ

●

الشهيد

▪ منذر الجبوري



عندما تحتضن الارض
تقوم السنبلهْ
تكبر الارض
تدور الارض فينا
شفة مبتهلهْ
× × ×
عندما ترفع للافق يداً
ينهض الماء
وتخضر الاماني المقبلهْ
× × ×
هكذا كالوطن الغالي
يضم الاهل في القلب
ويردي القتلهْ
× × ×
هكذا علّمتنا
هكذا قلت لنا :
ان أطلَّ اليأسُ
فليمسكْ ببحر الدّم
كلُّ أملَهْ
× × ×
قلتَها مرّةً :
كل قطرة دمْ
كل صرخة فمْ
للعظيم، العراقْ
قلتَها، قلتَها

في طريق الردى
وابتدأت السباقْ
× × ×
ايها الغائب المنتظرْ
يأمير الرجال
وقائدهم للظفر
انت صحوة هذا الزمانِ
فَغَطِّ سوادَ العيونْ
بكحل انتصارك
لا بغبار المنون
«انك الاكرم»
انك الاجمل
انك الدرع
والفيصل
× × ×
انك الغضب المستعير من القلب ثورته
انت تأمر ساعتَها
انت تقتل ساعتها
انت ترفع كفّك ساعتها
لتغطّي النهارْ
. . .
انك الغضب المستعير من القلب ثورته
ماتشاء هو الحق
ومالاتشاء
هو الباطل المستعارْ
انت وحدك من يطلق الحكم
وحدك من يتسامى الى سدرة الله
من يتخطّى الشعارْ
. . .

انت وحدك
لكنك الوطن
الارض
والحب
كل النجوم تدور
وتبقى المدارْ
× × ×
انت وحدك من تخرق الشمسَ قامتهُ
وتظل الوسادة
والمهد
والحلم المخملي
بين عيون الصغار
× × ×
ايها الغبش الحلو
يا ايها الوطن الحلو
بيني وبينك
صمت العيونْ
وبيني وبينك
قافلة من سكونْ
وليل يعذبه الصمت
. . .
يا ايها الغبش الحلو
يا ايها الوطن الحلو
بيني وبينك
هذا الغرام المنزّه
هذا الذي مرَّ فيه
الملائكة الطيبون
هذا الذي قال عنه المولّهُ :
عش عاشقاً

او فمتْ عاشقاً
لكنه وطن
ان تيقنت من حبه
فانزع العقل
ان نازع العقل في حبه
فالهوى في الوطن
عالم من جنون!!

ايها الغبش الحلو
يا ايها الوطن الحلو
يا سبباً للتعلق بالعمر
كنتُ طويتُ الدفاتر قبل انتسابي اليك
وكنتُ احترفتَ التمزّق قبل انتسابي اليك
كنت الذي يتساقط في اليأس
كنت الذي يشرب اليأس
يسكر حدَّ الثمالة
يا ايها الغبش الحلو
يا ايها الوطن الحلو
كنت المعنّى بزاوية اليأس
ثم انتفضت
نزعت عن الكف قيدا
عن الصدر غلًا
عن الامس خوفاً
وواجهتني بالذي ما انتبهت اليه
انه عالم مسرف في المحبّة
يحملني لغة للتذكّر في شفتيهْ
«عالم مسرف»
اذ يحلّ الاحبة
أهبط كالوعد
كالوعد أهبط
بين يديهْ

رسائل عراقية في اوراق مصرية

▪ تحقيق وتقديم د. علي شلش

كان الناقد المصري أنور المعداوي (١٩٢٠ - ١٩٦٥) شعلة من النشاط والاشعاع في السنوات الأولى من حياته الأدبية (١٩٤٧ - ١٩٥٣) ولم يكن هذا النشاط وذاك الاشعاع على المستوى الأدبي الابداعي فحسب، وإنما كانا على المستوى الشخصي أيضا. فقد كان المعداوي يتمتع بشخصية جذابة مثل العدسة المجمعة، ويحتوي أصدقاءه بكل ما ملكه من إخلاص وحرارة. وكان مجلسه في مقهى الكمال بميدان الجيزة أشبه بجامعة عربية صغيرة، تجد فيها المشرقي والمغربي جنبا الى جنب. كما تجد روحا عربية قومية تشد هذا الى ذاك وتؤكد للمصري انتماءه العربي.

وقد عرفت المعداوي في سنواته العشر الأخيرة، واجتذبني بسرعة الى شخصه ومجلسه، وشدتني اليه خصائص معينة أهمها الاخلاص والصراحة والصرامة في الحق والجدية في القول والحرارة في التعبير. وبعد نحو عشر سنوات من وفاته، أو على التحديد في عام ١٩٧٥، أسدى اليّ الشاعر صلاح عبد الصبور خدمة جليلة كنت أتوق اليها. فقد قدم لي فنانا شابا - وقتها - هو شاكر المعداوي ابن شقيق أنور. وكان الفنان المصور الشاب يحتفظ في شقته - هي نفسها شقة عمه في القاهرة - بمجموعة كبيرة من الأوراق الشخصية التي تتعلق بعمه. وقد سجل صلاح عبدالصبور ذلك في يومياته بعنوان «البحث عن الزمن المفقود» (مجلة الكاتب: ابريل ١٩٧٥ ص ص ٤٨ - ٥٠) وكان مما قال:

«.. زارني منذ اسابيع فنان شاب هو الفنان شاكر المعداوي، وأنبأني أنه ابن أخ للمرحوم أنور، وتكرم باهدائي قطعة من فنه



▪ انور المعداوي

الجميل أعتز بتعليقها في عرفة مكتبي. وقادنا الحديث عن أيام أنور الأخيرة في بيت أخيه والد الفنان الشاب الى الحديث عن ذخر يحتفظ به الفنان هو خطابات أنور ومذكراته الشخصية.. وسألت نفسي عن أحق الناس بأن توضع أوراق أنور المعداوي بين يديه فإذا بأسمين يفدان لذهني، الصديقان رجاء النقاش وعلي شلش، إذ كان كل منهما صديقا صدوقا له، متتلمذاً عليه في ذلك أكثر من البعيد، وكان على شلش هو أول من التقيت به منهما، فوصلت بينه وبين أوراق أنور».

وهكذا أتاح لي صلاح عبد الصبور جانبا مجهولا من تراث المعداوي الشخصي، فعكفت عليه، ونشرت بعضه مع التحقيق اللازم. وكان معظم هذه الأوراق رسائل تلقاها المعداوي من أصدقائه ومحبيه في كثير من أقطار الوطن العربي. ومن بين هذه

الرسائل أربع رسائل من العراق الذي كان المعداوي يكن له ولأهله الحب والتقدير. وأصحاب هذه الرسائل الأربع كانوا وقت كتابتها شبابا يتلمسون طريقهم نحو الأدب والكتابة، وهم بترتيب تواريخ رسائلهم: عبدالوهاب البياتي، غائب طعمة فرمان، شاكر خصباك، وحيد الدين بهاء الدين. ومنهم اثنان، فرمان وخصباك، عرفا المعداوي في ذلك الوقت، وصادقاه في القاهرة حين جاءاها للدراسة. وقد أهدى شاكر خصباك إحدى قصصه القصيرة التي نشرها بمجلة «الرسالة» في ذلك الوقت الى صديقه أنور المعداوي.

هذه الرسائل الأربع تلقي في الحقيقة الكثير من الأضواء على الفترة التي كتبت فيها (١٩٤٧ - ١٩٥١)، وعلى أصحابها أنفسهم، فضلا عما تلقيه من أضواء على أحوال مصر والعراق في ذلك الوقت. ولا أشك في أنها تشكل في هذه النواحي وثائق لاغنى عنها في معرفة العصر ورجاله وظروفه.

■ رسالة عبد الوهاب البياتي

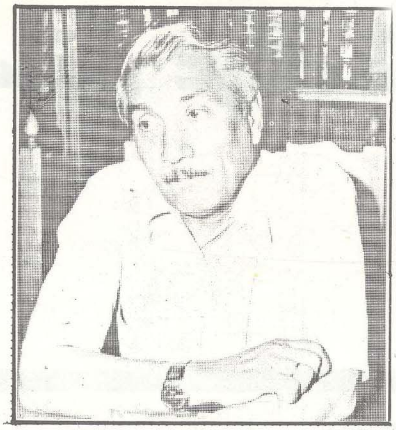
حضرة الفنان والناقد النزيه الأستاذ أنور المعداوي المحترم

تحية مباركة، وبعد، أمد يدي من وراء نخيل العراق وفراته لتصافح يدك الكريمة التي صافحت الأستاذ الجليل والكاتب العبقري أحمد حسن الزيات من قبل.

وبتعارفي هذا مع شخصكم الكريم أكون قد حققت حُلماً طالما راودني والح علي، وأكون قد أتممت طوافي حول منار الرسالة الساطع.

وإني إذ أكتب إليك أشعر بأصداء «موكب الحرمان»[1] تنثال في أعماقي فتغمرني في أجواء كلها نور وعطر، وترفعني فوق ما في الواقع الكئيب من مرارة وألم، وتعود بي الى الصفحات المنورة التي دبجها يراعك الفنان فأنقل عنه والى مبدعها هذه الحروف.

وإني إذ أكتب هذه الحروف أتوسل بيراعك أن لا يحرمنا عن مثل «مواكب الحرمان» و «الجمال البائس» و «انحراف المواهب» . . و . . . و . . .



■ عبد الوهاب البياتي

وأهيب به إهابة التلميذ بأستاذه أن لاينصرف عن أمثال سلامة موسى[2] ومن لف لفه، فهم عارٌ وسُبة في جبين الفضيلة والفكر ان صح هذا التعبير.

هذا، وقد طيرت مع الشوق رسالة أخرى إلى أستاذنا الجليل أحمد حسن الزيات وبها شيء يشفع للمريد أن يفيء الى «رسالة» القطب، هذا إن لم يخطىء الظن. وفي الختام أعود فأقول «واني إذ أكتب اليك أشعر بأصداء «موكب الحرمان» الخالدة . . .

«والسلام عليكم» . .

المخلص

بغداد في ٩ منه (اغسطس سنة ١٩٤٧) عبد الوهاب البياتي

■ رسالة من غائب طعمة فرمان
بغداد في ١٧ نوفمبر سنة ١٩٥١

أخي الأستاذ/ أنور

تحياتي الطيبة إليك. وبعد، فأية مشاعر تتجاوب أصداؤها في جوانب نفسي وأنا أكتب لك هذه الرسالة؟ إنها مشاعر تفعم روحي بشذى مسكر وتندى قلبي بنشوة عاطرة. فأتمثلك في عين خيالي في جلسة رائعة من تلك الجلسات التي تسمها بسمة روحك المرحة المنطلقة وتطبعها بطابع فكرك الوثاب فتفيض



■ غائب طعمة فرمان

حيوية ورفعة وخفة روح وتسبيح فكر.

عجيب أمرك والله، فأن لك في نفوس أصدقائك لسحرا حلالا. فهم في اجتماعهم معك واتصالهم بك في فتنة حديثك العذب، وأدبك الجم، وفكرك الرفيع، وهم في غيابك عنهم في فتنة ـ أية فتنة ـ من ذكرياتهم معك، ومحبتهم إياك وشوقهم إليك. إنني اليوم أقاسي هذه الفتنة فأنا في مستشفاي المنعزل أسترجع شريط ذكرياتي معك فتنتابني نوازع المحبة إليك ودواعي الشوق إلى أيامك الخوالي. صدقني يا أخي إن في عيني دموعا ليتها تتفجر فإنها تعذبني وأنا أكتب إليك. إنها دائما تطل عليّ وأنا في نشوة من ذكراك. صدقني إنني لست كاذباً في شعوري ويشهد الله على أنني أكتب تحت سحرك العظيم. واذا بدت رسالتي في صورة غير متماسكة فليس ذلك إلاّ قصور الألفاظ، وعجز القلم عن نقل المشاعر كلها، فأنت في نظري رجل فريد في كل شيء يعز وجوده في مجتمع تموت في أفراده محبة الخير، وصوت الضمير، واشراق الروح، فقد كنت دائما عقب كل اجتماع لي معك أعجب من روحية هذا معدنها، لايصيب لمعانها خفوت على رغم تنكر الأصدقاء، أو تقلب الأحداث. لقد كنت دائما بجانبي تشد أزري وتقوي عزيمتي وتشملني برعاية أحس إحساسا عميقا بأنني لست أهلاً لها، فقد عودتني الأيام أن الصداقة في رأي الناس مصلحة.. وكلما أفكر في صداقتنا لا أرى فيها وجها للمصلحة. وأية مصلحة لك في رعايتك لي؟! ليس في الأمر الا أن معدنك ثمين. لاتحب هذا تملقا. فأنا لا أرجو من وراء هذه الكلمات مغنما وقضاء حاجة وكل مافي الأمر أرجو أن يطول عمر انغماري في إشعاع روحك النبيل، أقوى اليقين أنك تسأل عما طرأ من أمور جديد على حياتي فقد عهدتك دائم التساؤل عني فأخبرك بأنني الآن نزيل مستشفى الأمير عبدالاله للأمراض الصدرية لأتم علاجي. والظاهر ألا مفر من عملية (قص الضلوع) لي لأن الانسكاب البللوري قد عمل عملاً سيئا. ومع ذلك فإنني أكره حياة مريضة فلهذا سوف لا امانع في اجراء العملية عند الضرورة.

أمر رجوعي الى مصر متوقف على تحسن صحتي وعلى حصولي على ما أحرقه قربانا لحياتي في مصر من مال. وهو أمر عسير بالنسبة لي وفي هذه الظروف بالذات... إنني لا املك شيئا آخر أضحى به في حياة متزعزعة غير مستقرة، بعد أن ضحيت في سبيل أبسط حق من حقوق الانسان وهو العلم. الظاهر أن شوطا كبيرا من النضال لافهام أولى الأمر هذه الحقيقة. وحين تستقيم الأمور ويأتي المستقبل الزاهر الذي تؤمن به سوف تراني بجانبك أكمل مرحلة العلم الثانية.

تحياتي الى أستاذي الكبير أحمد حسن الزيات بك والى الصديق الأستاذ عباس خضر والى الأستاذ كمال منصور[3].

إعتذر لي من الدكتور كامل حسين[4] لانني حتى الآن لم أرسل له الكتاب الذي أوصاني عليه وكل ذلك لأنني دخلت المستشفى غب وصولي الى بغداد مباشرة وسوف أنجز ماعاهدته عليه.

رجائي اليك أن تهدى أستاذي الكبير الخولي بك[5] تحياتي الصادقة وأخبره أن تلميذا مخلصا لمدرسته معجباً بعلمه وأدبه مقدرا لرسالته الجامعية يجدد العهد، ويظل وفيا ذاكرا حتى يكتب الله له الرجوع الى مصر المحبوبة.

قرأت مقال الأستاذ/ زكي نجيب[6] في الثقافة عن كتابك وقد استغربت كل الاستغراب من روح الحقد المتفشية في سطور مقاله. إنها لآراء عجيبة من رجل يحاول أن يحطم بنيانا شامخاً بمطواة هزيلة. ولاأظنك تتأثر بمطواة هزيلة. ولا اظنك تتأثر

برجفة عاجز.

أرسل اليك المبلغ الذي أخذته منك (جنيهان) مع بالغ شكري ولا أريد أن تحمل ذلك محملا غير مايحصل بين الأصدقاء والاخوان.

وأخيرا فتقبل من أخيك تحياته المخلصة

أخوك

غائب طعمة فرمان

١٩ / ٢٠٤ مربعة / بغداد



■ شاكر خصباك

■ رسالة من شاكر خصباك

الحلة في ٢٦/ ٧/ ١٩٥١

أخي العزيز انور

ألف تحية وسلام. وبعد، فقد غادرت مصر ولم أكن أعتقد أنني سأحن إليها هذا الحنين المضطرم. نعم كنت شديد الأسف على فراق أصدقاء أعزاء أصبحوا جزءاً من حياتي ولكن فراق الأصدقاء أمر ألفته من قبل فلم أكن أحمل له هما ثقيلا. صدقني، إن القاهرة مدينة عظيمة جبارة.. جبارة لا بعمارتها الضخمة وشوارعها الفخمة ودور العلم والثقافة والتسلية التي تزخر بها، بل بذلك الجو الذي يترك أثره العميق في نفس ساكنها فلا يستطيع لها نسيانا، إنه شيء غامض لايمكن إدراكه ولكنه حبل وثيق يربط القاهرة بساكنها يمتد آلاف الأميال دون أن ينقطع، لقد كتب إلى يوماً أحد الأصدقاء الذين عاشوا في القاهرة قرابة عامين، ثم غادروها الى باريس ليكمل تعليمه العالي، كتب يقول: (أتعلم أن من يعيش في القاهرة مدة من الزمن ثم يغادرها الى مدينة أخرى يحس بحنين شديد إليها؟) تصور هذا الكلام يصدر من شخص يعيش في باريس العظيمة، وبالطبع خلته مازحاً ومبالغاً، لاأتحسر الآن على نسمة من نسائم القاهرة، ولكنني الآن فقط أدركت عمق الصدق في كلامه. أخي. انني لاأتحسر الآن على نسمة من نسائم القاهرة تحمل اليّ عبير تلك الاجتماعات الادبية التي كنت أحضرها دوما فأستمتع بها غاية الاستمتاع. وانني لآسف الآن جد الأسف على كل فرصة ضاعت مني، ولكن هذا الشعور سيدفعني الى زيارة مصر مرة أخرى ولو في إحدى الاجازات الصيفية فأستعيد تلك الأيام السعيدة الهانئة التي خلفتها في مصر. لا أدري بماذا أحدثك عن العراق. والأفضل لي ألا أحدثك عن أي شيء لأن حديثي سينطبع بطابع التحيز ضد البلد، فمازلت واقعاً تحت تأثير مصر، وان الفرق لشاسع بين مصر والعراق. أما الحركة الأدبية في العراق فهي ليست كما تتصور من النشاط والاستمرار، فإنني لا أرى طابع الاحتضار يسيطر على كل ناحية من نواحي البلاد، وليست هناك مجلات أدبية بالمعنى الصحيح، بل وأجسر على القول إن العراق يخلو تماما من أي مجلة خاصة بالأدب. كل ما هناك مجموعة من الصحف الرخيصة. ومعظمها ماعدا جريدتين أو ثلاث في وسعك أن تقرأ أيا منها في ربع ساعة وبعضها لايحتاج اكثر من خمس دقائق، فتصور!

عزيزي: أرجو أن تبعث لي نسختي من كتابك الجديد(٧)، فلا بد أنه صدر الآن. وأحب أن أذكر لك بأنني مررت في أثناء زيارتي للبنان بالأستاذ ألبير أديب(٨) فوجدته رجلا نبيلا طيبا لايحمل أي حقد، وقد أعجبني هذا الشخص كل الاعجاب. هل بدأت إجازتك؟ لقد استغربت خلو عدد الرسالة الأخير من مقالك الأسبوعي بعد أن ذكرت أنك ستعود إلى الكتابة.

أرجو إبلاغ وافر تحياتي الى الأخوين العزيزين كمال واسماعيل[9] والى الأساتذة محمد مفيد الشوباشي ومحمود مرسى السيد وأحمد زكي وجميع المعارف والأصدقاء، واليك خالص الود وصادق الشوق.

أخوك

شاكر خصباك

■ رسالة من وحيد الدين بهاء الدين كركوك - ١٧ شباط سنة ١٩٥١

عزيزي الأستاذ/ أنور المعداوي

أحييك تحية طيبة مضمخة بأسمى آيات التقدير والاعجاب ومنمنمة بالمودة والاكبار راجياً لك التوفيق والفلاح، وداعيا الى الباري أن يسدد خطاك ويمهد سبيلك، ويلقى من نوره السرمدي على طريقك.

وإنه ليسرني أن أبعث إليك بكتابي معبراً عما يختلج في جوانحي، ويجيش في خاطري لكي تشفي غليلي وتنقع صدري وتجعلني مطمئنا مرتاح البال والخاطر.

لاأدري ماذا أكتب إليك وألالم الموجع آخذ بخناقي والتشاؤم المرير متأصل في نفسي المكلومة لأني أرى هذا العالم السائر نحو التطاحن والتناحر، استحوذت عليه المادية الجشعة بكلكلها، وسرت في مرابضه الأنانية المقيتة والرذيلة البغيضة والسخافة الشاحطة. فالحقوق مهضومة مهدورة، والحريات مسلوبة مفحومة والآمال متداعية والرأفة ممسوحة من كل الانسانية والرحمة تائهة في قاموس البشرية، والنفوس الشقية هائمة في دروب الحياة، والبغي والظلم منتشر والخلاعة متفشية والاستهتار ضارب أطنابه، هذه الأمور بلا شك هي قوام حياتنا الحاضرة المتناقضة المسرفة في التناقض، المجحفة المرهقة المغرقة في الاجحاف والارهاق، وهي (أعني الأمور) في الوقت عينه صروح متينة شيدها الجاهلون المتفيهقون ذوو الكروش المندلقة والبطون المتخمة الذين لايعرفون في حقيقة الحياة إلا إشباع الشهوات واحتساء الخمور وقضاء المآرب الذاتية والوقوف على كل غرض بأية وسيلة كانت . . وفي عقيدتي ياسيدي أن هذه الصروح المتضعضعة التي بنيت على جماجم المظلومين المسلوبي الحقوق بالباطل المشين والشوق المزيف والكمال الفاجر والتنكيل بالناس والدخول في الخيانة ستنقرض في يوم لابد منه، وتنهار، ولا تلبث أن تزول أشباحها بزوال الأيام، وأما الانسانية المعظمة والعدالة والصلاح والجمال والحرية . . والآن أعود إليك والعود أحمد . . لي صديق كريم، وفي الوقت نفسه صديق لك عزيز عليك لأنه منك وأنت منه وهو شاب عراقي في ربيع حياته وشرخ شبابه ابتعد عن وطنه وأهله وأترابه ويرتشف من منابع العلوم والآداب والفنون في مصر يسقى نفسه الظامئة المتعطشة من هذه العيون الثرة والغدران الفياضة المتدفقة . . وقبل مغادرة بلاده عاهد الله والناس ووطد نفسه أن يمثل هناك شباب العراق برمتهم بشخصيته القويمة وروحه المرحة الخفيفة وتواضعه الجم وأدبه الحي، وتفكيره الحر، ومنطقه الراجح، وعقله الحصيف تمثيلا صادقا أثيلا، وأن يقوم بالواجبات المتطلبة منه والمتعلقة على كاهله بجد ونشاط شديدين وأن يخدم الانسانية خدمة جليلة خالية الأدران والشوائب . . فكان أن تعبد طريقه الشائك الوعر في بادىء الأمر بحيث سار وتخطى تدريجيا تحدوه نشوة أمله وتشجعه بوارق مستقبله، أي أنه قطع ثلاث سنوات في الدراسة بهمة عظيمة وجهود مشكورة وسعي حثيث وتفوق ممتاز جلب الانظار . ولكن في أوائل هذه السنة الجديدة أوقفه (مع بالغ الأسف) في جهاده واقدامه الجليل وكتاباته الشائقة المتواصلة مرض وبيل لايعرف الهوادة واللين، ولا أعلم ياسيدي كيف أوقعه هذا المرض في دهليزه، بعد أن كان كالطود الأشم سليما قوي البنية صحيح البدن فأضطر الى دخول المستشفى ليتجرع غصص الآلام وكؤوس الردى ويذوق مالا يشتهيه ويقاسى ألوان العذاب وأشكال المرارة . . من يكون هذا الشاب المسكين يا أستاذ؟ فأنا ذاكر قبلك وشفتاي ترتعشان . هو غائب طعمة فرمان الذي لم يُغدقْ عليه شيء من المال لينهى سنته الأخيرة ولم

يستحق شيئا ليتخرج في الجامعة ناصع الجبين، منشرح الصدر، حاملاً مشعل العلم والعرفان، كامل العدة. . إيه يا أستاذ!! إن غائبا سقيم يواكب قافلة الحرمان والظلم في صحراء النضال الأبدي في بيداء النسيان. . أجل النسيان، ومكلوم يعاني قسوة الضيق وجفوة العيش، وهم القلق، ومحروم من كل شيء، ومعذور حقا. . وحقا. . وانك أعرف مني بأنه يتمرغ في الفراش يصارع الداء الفتاك بجلدٍ وثبات ومرارة لأن لا أهل له هناك، ولا صاحب حنين، ولا خل أمين. . إيه يا غائب ما دهاك. . سيدي أين غائب الآن؟ وفي أية زاوية من زوايا المستشفى نائم. . كيف صارت صحته وكيف ستصير؟! من يسليه ويؤنسه ويخفف من وطأة مرضه، ويسقيه أقداح الشفاء؟ من؟ ياترى من؟ لست أدري؟ نعم لست أدري؟ زره جزاك الله إذا استطعت بالنيابة عني لأني بعيد. . . بعيد جدا، واقرأ له هذه السطور المفككة والكلمات المرتبكة التي تصور نفسي الحاضرة، وتشف عن حالي وعن ما يضمره هذا القلب بين طواياه، وقدم اليه سلامي الخالص وسؤالي عن صحته. . . وثم أخبرني عنه، وزودني بأنبائه على صفحات الرسالة الزاهرة لعلك تروى ظمأي. وبعد. هل تتفضل بأن تسقيني بمائك النير وتداويني بدوائك الشافي؟ (لايكلف الله نفسا إلا وسعها) ولا أكتمك ياسيدي بأني بعثت الى أخي غائب برسالتين باسطا فيهما شكواي وألمي راجيا منه أن يداوي جروح فؤادي المتلاف ببلسمه الشافي، وينعش روحي الثائرة المثقلة بأوجاع التشاؤم بكأسه الطافحة لينشلني من الورطة. . ولكن ياللأسف لم أفلح فيما أروم، ولم يرد على رسالتي، ولم أعلم السبب الذي حال دون ذلك إلا أخيرا، فكان أن خاب أملي واستسرت منيتي، وزاد يأسي المدبر وأضطرابي الممعن. وأخيرا وقفت على الأمر الأليم مصطدما بالحقيقة المرة التي تركت في نفسي أثرا بليغا كثيرا. . تلك هي حقيقة مرضه الذي أقعده عن الجهاد والسعي، وألزمه الفراش وأهزله وأضناه وأسقمه. . إيه يا غائب أردت أن تغمد قلبي الجريح وتدفع عنه موجة التشاؤم، وتقلع عن مظان نفسي جذور الغموم ولكن المرض عاقك والألم منعك فلم تفعل شيئا أبدا. . فها أنا جئت إليك لأسقيك جرعة الشفاء. . ياصديقي في الروح والفكر، ولا أطيق أن أنبس ببنت شفة لأن لساني أخرس واختبل، ويراعي لايطاوعني للكتابة، وسأكتب اليك بلغة الحائر الخائر، وبالرغم من معاندة اليراع. . إيه يا غائب، الحياة مدرسة تعلمنا كل شيء وعلينا أن نأخذ منها درسا نافعا وعبرة مفيدة، وعظة بالغة لأن موازينها قد اختلت ومقاييسها قد ضاعت، وعم الظلم في أرجائها وانتشرت الفوضى في نواحيها، فالأمور تجري على شكل لم نألفه قبلا، ونرى روايات وأوضاعا لم نتصورها ونتخيلها. . لاتتألم ولا تكترث، كل شيء الى الزوال والاندثار فلم يبق إلا الحق والصلاح والحرية والتشوف الى الانسانية، ويقتضي أن تعلم أن الحياة تجربة وامتحان عسير تتطلب الجلد والصبر والعزم والثبات لاجتيازها.

شفاك الله ورعاك، وأسبغ عليك رداء العافية والصحة عاجلا، وزودك بالقوة والنشاط للعمل والسعي لتؤدي وظيفتك وخدمتك وهو الغفور الرحيم.

■ الهوامش ■

١ ـ عنوان مقالة قصصية أو قصة مقالية نشرها المعداوي في الرسالة في ذلك الوقت. اما «الجمال البائس» و «انحراف المواهب» اللتان يأتي ذكرهما بعد ذلك فهما مقالتان للمعداوي ايضاً في «الرسالة».

٢ ـ كان المعداوي قد هاجم سلامة موسى في احدى مقالاته.

٣ ـ كمال منصور شاعر اشتهر في مجال الاغنية وكان صديقاً للمعداوي وفرمان، ومن رواد مقهى الكمال في الجيزة.

٤ ـ كامل حسين كان استاذاً للأدب بكلية آداب القاهرة ومن رواد المقهى السابق.

٥ ـ المقصود: امين الخولي الذي اسس وقتها جماعة «الامناء».

٦ ـ المقصود: زكي نجيب محمود الذي كتب نقداً لكتاب المعداوي «نماذج فنية من الادب والنقد».

٧ ـ المقصود: كتاب نماذج فنية من الادب والنقد الذي صدر عام ١٩٥١. وهو اول كتاب للمعداوي.

٨ ـ البير أديب هو صاحب ورئيس تحرير مجلة «الاديب» البيروتية.

٩ ـ كمال منصور (الشاعر) واسماعيل النحراوي الذي كان من زملاء المعداوي بالجامعة واديباً مترجماً.

ما قاله الناي للريح

الى خليل حاوي

■ محمد جميل شلش

١ - لبنانْ . .

ياآلوطنُ الأحْلىٰ

ياآلوطن الأغلىٰ

ياآلسّاكنُ كُلَّ قلوبِ الناس . . . وكُلَّ عقُولِ النَّاسْ .

ياجنَّة رضوانِ على آلأرض

يافردوس محبتِنَا المحروق بنار آلبغضْ

يانيسانِ الحبّ المشنوق على اشجار الزمن العربيّ

ياصوت نبيّ

يهدرُ فينا مِنْ عشر سنين عجافٍ . .

في ليل مخاض الزمن اللاّ عربيّ . . اللاعجميّ . .

إلى مَ تمارسُ دورَ القاتل والمقتول . .

إلى مَ تواصلُ إبحارك في ظلمات المجهول . .

إلى مَ ستحمل تاج الشوكِ بليل يهود العصر . .

إلى مَ ستحملُ صخرة سيزيف . .

وتصعدُ . . تهبطُ

تصعدُ . . تهبطُ . .

بين حضيض القاع العربيّ . . وجُلجلةِ الفقراء ؟

آهٍ . . ياوطناً تتوحدُ فيه الأسماء

تتفرق فيه الأشياء

آهٍ ياوطن الشعراء

وياوطن الشهداء الأحياء ! !

٢ - تحت سماء الأرزِ المشنوقِ على جُلجلةٍ دون صليبٍ
كان ضيوفي الليلة: لوركا، مايْكوفسكي، تيودا،
إيلوارُ ٱلمتنبيّ.. كلُّ الثوار العشاقِ، الشهداءِ،
وكنتُ أمارسُ لعْبة موتي: أشعلُ نار الابداع
بتاجِ الشوك، أخطّ على شاهدتي بدمي:
ياأحبابي الشعراء
ماأتعسناحين تغيمُ الرؤيةُ والرُّؤيا
حين تصيرُ الأخلاقُ خداعاً لفظيّا
حين تصيرُ المثلُ العليا محْضَ ضياعٍ..
ويصيرُ الكلُّ موات!
ماأتْعَسَ جيلاً، تتعهَّرُ فيه اللغةُ العذراء
وراءَ ستارِ حرير الكلماتْ!!

٣ - يالثُوّار العالمْ
مَنْ منكمُ لايعرف: أنّ زمان الموت ببيروتْ
وزمانَ الغدرِ بغرناطهْ
هو ذاتُ زمانِ الموت الممقوتْ؟
ياشعراء العالمْ
مَنْ منكمْ يعرفُ: لوركا بيروتْ؟
مِنْ منكمْ يعرفُ: أنَّ البجعَ الشِّعْريَّ بليل الطاغوتْ
غنىّ آخر أغنيةٍ في بطنِ الحوتْ
غنىّ ليموت...
وتُبْعَثُ غرناطةُ في بيروتْ.

٤ - في اخر ليل حكايا العشْقِ العربيِّ الأعمى
كانت ريحٌ صفراءُ تهبُّ، وكان البحرُ يئنُّ
وكنّا آثنين: أنا، وحبيبة روحي، غرقى،
في ملكوت الصمت، يحاصرنا الموجُ،
ويدركنا فجر صباح مجهولٍ، تتوهجُ في عينيهِ
حرائقُ روما، ومذابحُ تاريخ عصور الأرض،
منصرخُ من أعماق الشعر، ومن أعماق الحبِّ،
ونجرحُ قلب الصمت، ونكتبُ فوق جدار المحنةِ:
«يابيروتْ!» فيرتدّ صدانا المخنوقُ: لهيبا،
وحرابا، وساكين، ورعبا وحشيا، يوقظ فينا
آخر شهوة حُبِّ العيش فنصرخ نجرحُ
قلب الصمت، ونكتب فوق جدار العشق:
«سلاما يابيروتْ» ونغرق نطفو، نسبحُ
ضدّ التيار، ونبحث عن روحينا، داخل روحينا،
في آخر ليل حكايا العشق العربيّ الأعمى،
آلتائه في ظلمات البحر اللاّعربيّ.

٥ - كنّا آثنين: أنا وحبيبة روحي بيروت
نجرحُ قلب الشعر
وقلب الحبّ
ونصرخ في بطنِ الحوتْ!

٦ - كنت أموتْ
وأخطّ على شاهدةِ العشقِ: سلاما بيروتْ.

٧ - العشّاقُ، الشهداءُ، الأحياءُ، ضيوفي آللّيلة،
تحت سماءِ الأرز، آلمشنوق على جلجلة
دون صليب، دخلوا بيتي، وجدوا إكليل الشوك

وشاهدةً بيضاءْ
وقتيلاً برصاص اللغة العذراءْ!!

٨ - في آلنّاي ، وفي آلرّيح ، وموسيقى الثورة والأشعار
سيبعَثُ صوتي
فآقبَلْ موتي . .
ياوطنَ الأحرارْ.
نَذْراً ، للفقراءِ آلمصلوبين على جلجلةِ الأقدارْ.

٩ - ألآن أقولُ : وداعاً بالبنان
وأعْرف أنّك جدّ حزينْ
لكنْ . . لاتيأسْ. فأنا مَنذُ سنينْ.
كنتُ أربي في رأسي المهموم خليّةَ نحْلِ للاتينْ
تَتَاسابق في صُنع رحيق الحبّ، آلمكنون بأزهار الكلمات
وتتوقُ إلى نشْرَ شذاهُ على كلِّ الآفاق.
ولذلك، يالبنان الحبّ
أفْرغت رصاص اللغة آلعذراء بجمجمتي . . .
حين دهاك الجَدْبْ
وأنا أعْلم : أنَّ خليّة نحْل الكلماتْ
ستطيرُ بآلاف الآلافْ
وستملأ كلّ بساتينك يالبنانْ
وستجمع للشعب رحيق ربيعٍ آتْ :
لتعود كما كنتَ :
خليّةِ نحْلْ
تتسابق في جنْي رحيق السِّلمِ . .
وتصنع للكلّ بدربِ الخصْبْ :
عَسَل الحبّ.

حـدود المتـاهة

قصة قصيرة

نعمات البحيري

كنا نقف غريبات متجاورات امام الباب، كل منا تسقط عينيها في كتاب تقرأه ثم ترفعها ليتبدى في الافق حلم يراود الجميع، فسرعان ما ألفت الوجوه بعضها.

عندما دق الجرس نكست الكتب وارتفعت المرايا من الحقائب الجلدية الموشاة برائحة الياسمين الى مستوى الشعر والشفاه ثم هبطت الى مستوى الخصر فالاستدارات ثم السيقان ورحنا نلتقط القشات التي علقت بثيابنا، كان الرجل الذي ينادي اسماءنا بدينا متأنقا بافراط، يرتدي بدلة رسمية وتعلو شفتيه ابتسامة كانت هي الاخرى رسمية، فردت قامتي ورفعت صدري الى الامام وسرت بخطى واثقة لما علمت ان اسمي هو الاول، كان الباب ثقيلا مبطنا بقطيفة حمراء لامعة مرصعة بكرات ذهبية تأخذ من الشمس المتسللة في حياء اشعتها وتعكسها في عيون الداخلين. فتح الرجل البدين الباب وظل ممسكا به حتى ولجت الممر الضيق الطويل، كان الدفء اللذيذ يقابل وجهي وجسدي وكانت الارض مبسوطة بالموكيت الاحمر الطري الذي تغوص فيه الاقدام فيأخذها في حنو دافيء وعلى الجانبين تهب التماثيل الذهبية ترفع ايديها واجنحتها، كانت التماثيل لاطفال كالملائكة، كان الضوء خافتا يتنقل في ارجاء الممر مع كل خطوة اخطوها الى الداخل، وكانت الموسيقى تخفت وتعلو وراح يتبدى لي ان الممر سيفضي بي إلى قاعة واسعة لم تفصح الاضواء عن كل جنباتها، كانت الجدران مكسوة بورق لامع مرسوم عليه شجيرات عارية ومثبت عليها مرايا كثيرة تعكس الاضواء المتفرقة في جنبات القاعة التي كانت تخلو حتى من وشيش جهاز التكييف. رحت اتفرس المكان وادير رأسي نحو كل الاتجاهات ولا احد، كان لون الضوء يتغير في الدقيقة الواحدة الى عشرات الالوان، يبدأ مصفرا فيصير اخضر فأحمر فأزرق لينتهي بالاسود لون الظلمة الحالكة، كانت الاضواء بالوانها والموسيقى التي تخفت وتعلو والظلمة المتكومة في الجانب الايسر من القاعة يشاركون في ضرب لغز متعمد حولي يتعسر عليّ فك كلامه، خفق في قلبي هاجس أن ثمة شبحاً يرقبني خلف الستائر او الناحية اليسرى، شعرت بالتعب يغزوني فتلمست بضع خطوات الى الخلف حيث المقعد الوثير وما ان لمسته حتى اخذني وغاص الى قاع قريبة ثم صعد وعاد ليأخذني الى نفس القاع. ومازلت والمقعد على حالنا هذه حتى شعرت بحالة الخوف تمسخني في المراة كتمثال مذعور، وما ان تتالت دقات الموسيقى وعلت حتى غزا الجانب الايسر من القاعة ضوء كثيف راح يهدأ في عيني ليفصح عن رجل قابع خلف مكتبه بجسد طويل عريض يبدو انه لم يستكمل ملابسه، حدّق فيّ ثم أخذ اوراقا وجاء اليّ بخطى ثقيلة، كانت عيناه ضيقتين غير عميقتين وكأنه لا يرى ابعد مني، وكانت انفه رفيعة طويلة تصل عينيه بمنتصف فمه الواسع، رحت اتشمم عطرا نفاذا دار رأسي معه فاغمضت عيني وفتحتها، كان يبتسم كثيرا، سمح لي بالجلوس على المقعد الذهبي وسألني في حياء ان كنت اطلب شايا او قهوة، ضغطة رقيقة بيده على ازرار فوق سطح مكتبه وانشق الجدار الجانبى وانفتحت طاقة منه

وخرجت بفنجانين القهوة واللبن والسكر وقطع من الكيك البني، ناولني قهوتي كانت مضبوطة بيد انه لم يسألني، رحت احتسي قهوتي وانا اشعر ان راسي تدور وتدور ثم تستقر لحظة ان اضع يدي على مؤخرة عيني اليمنى، شعر ان شيئاً ما في رأسي فضغط على ازرار اخرى بمكتبه فانفتحت نفس الطاقة عن طبق صيني صغير عليه بعض الحبوب وكوب ماء. هدأت رأسي قليلاً بعد ان اخذت حبة واحدة وأمرني ان آخذ اثنتين، راح يتحدث معي عن المؤهل والكلية التي تخرجت فيها وعن عدد افراد اسرتنا واي حي نسكنه والطابق وعدد الغرف وترتيبي بين الاخوة وان اريه صور افراد العائلة ان كان معي بعض منها. . استقام وامرني بالوقوف والسير امامه قليلا. . بدا في الضوء ذا عينين محمرتين ذات عروق بنفسجية رفيعة رسم خطوطا طباشيرية على الموكيت وامرني بالسير خلالها فبدت لي الارض تنحدر الى الامام لكن شيئاً في نفس جعلني اتجاوز خطوطه، راح يسألني عن بعض الكلمات بلغة اجنبية فأجبته عنها بلغة عربية فصحى، اخذ نفسا عميقا فانتفخ هيكله رحت انظر الى المرايا على الجدران، كانت تعكس من نفس الرجل رجالا كثيرين، نفث سيجارة في وجهي فتاهت ملامح القاعة وسط الدخان، عندما تبدد كان الرجل قد تلاشى تماما ـ. .

رحت احدق في القاعة وفوق الجدران وفي الزوايا وعجزت كل المرايا ان تعكس غير وجهي مما اشعرني بالخوف وتتلبسني حالة دفاع عن النفس دائمة، رحت احمل قدمي اتنقل في القاعة، كان الموكيت يأخذ قدمي ويغوص طويلا ثم يعيدها متعبة لا تقوى على الخطوة التالية. . كانت هناك آية قرآنية غير مكتملة على الجدار لم ارها من قبل ولوحات زيتية لاشخاص ممسوخة الى زواحف وحيوانات بالوان باهتة، وصوت جهاز التكييف يتلاشى مع صوت الموسيقى التي تخفت وتتعالى، وعادت الاضواء تتغير في الدقيقة الواحدة الى عشرات الالوان، ظلت جامدة في مكاني وقد تصلب جسدي ولاحت لي هواجس كثيرة كلها تدفعني للهرب لكن الباب كان يبدو من الممر الضيق الطويل مغلقا كباب سرداب سحري، راحت الموسيقى تتوالى كمعزوفة رعب ثقيل الوطأة يتلقفني بقبضته القوية وكنت ابحث عن نافذة واحدة دون جدوى، كنت بحاجة لان ارى السماء او مبنى مجاور او وجه انسان غيري، لحظات مرت ثقيلة وغزا الضوء المكان ورحت اتسمع انفاسا عالية وبدا الرجل فجأة ولم ادر من اي مكان جاء، كان سيجاره ينشر دخانا حوله كثيفا وبدا لي انه كعفريت العلبة في حكاية الف ليلة وليلة، راح يقترب مني وخفقات قلبي تتوالى وكدت اصدق انه يسمعها، ثبت سبابته اسفل ذقني وهو يدير رأسي هنا وهناك ويدوّن شيئاً في ورقة، راح يقترب ثانية وهو يتشمم شيئاً في فتحتي انفي وفمي، كان يحدق بعينين مجرفتين احسهما قيعان شمعية، وعادت المرايا تعكس وجهه وجسده المارد ورحت ارى بالقاعة الف رجل بنفس ملامحه وجسده وثيابه الانيقة، كلهم ينظرون اليّ ويتشممون انفي وفمي، مسح الرجل شاربيه على حدود شفته العليا ثم لمع وميض لم اره من قبل وراحت عيناه تتسلق جسدي وتتوثب بعض استداراتي، راح يمرر يده وكانت المرايا تعكس جسدي المفرود وهو يستكمل مسيرة لمساته.

وكنت انظر الى جسدي في المرآة بحياد بارد لكنني شعرت بيده كزواحف سامة تزحف ببطء شديد متراخ يتحسس صدري ويدون كلمات في ورقته، كنت اشعر ان وجهي قد خلع ملامحه الوقورة وان الموكيت اصبح اكثر انحدارا من ذي قبل، قرّب وجهه مني وهو يمرر يده في استرخاء الزواحف ثم إنقضاضها، رغم شدة الضوء بدا وجهي في المرآة باهتا يقطر دما ازرق اما هواء التكييف فقد صار كثيفا لزجا وهو يمتزج برائحة الدخان وانفاس الرجل. . سار الى المكتب وراح يكمل كلماته وانا انفض عن جسدي لمساته وعن وجهي انفاسه الممزوجة برائحة النيكوتين، راح يدون بعض الاشياء ورحت اقرأ بعض اللافتات المثبتة على الجدران دون ان اعي منها شيئاً اقترب مني وفتح شفتي على ابتسامة وضبطها وقال: هكذا تبتسمين دون توقف، كانت المرايا تعكس وجوها بلهاء لها نفس ملامحي، راح يستبيح ليده ان تمس جسدي ثانية لكنه هذه المرة اراد ان يثني ظهري ليراه محدودباً الا انني لم استطع ان اظل هكذا طويلا، فردت قامتي ورفعت

صدري وسرت بعيدا عنه ، اقترب ثانية وراح يتلمس شعري وعينيَّ وشفتيَّ وانفي وهو يكمل مسيرة اللمس الصامتة ، اخذ نفساً عميقاً وراح يجلس خلف مكتبه ويكتب اشياء اخرى في نفس الورقة ، بدأ يتلو اسئلة يحفظها بصوت هادىء وكلمات متآكلة النهايات وكأنه جبل على اللكنة الاجنبية ، سألني عن نوع القماش الذي ارتديه وما هي الشركة التي تنتجه وماذا اعرف عن الكميات المباعة وهل اصدقائي يشترون من نفس الشركة . بدت لي اسئلته مضكحة وودت للحظة ان يكف عنها ، تعجب لصمتي وابتسامته الباردة لا تفارق وجهه.

إقترب مني وراح يكمل لمساته وشعرت بانه ليس في ميسوري ان افعل شيئاً أزاء لمساته هذه وان الثورة عليه مارد نائم في جسدي ينتظر يقظته المستحيلة ، إمتزجت انفاسه بانفاسي وهو يثبت سبابته اليمنى اسفل ذقني ويرفع رأسي ويديرها في كل الاتجاهات قائلا : «سألتك كثيرا ولم تردي» . قلت لنفسي ان اوفر عليها عناء الحديث مع هذا الرجل وانا كلي يقين حاد ان اجابتي لن ترضيه لكنني كنت فقط اود الخروج من هذا المكان . فقلت له ان القماش مستورد . . بدا عليه انه لم يقنع باجابتي فاستدار وامرني بالسير للامام داخل خطوطه الطباشيرية ثم للخلف ثم عاد يسألني عن نوع البارفان والماكياج والافلام التي اراها والشرائط التي اسمعها والحبوب المهدئة التي اتعاطاها والكتب التي اقرأها وعن احتمالات ان افكر في الزواج خلال فترة عملي عندهم وعن الاحاديث التي تدور بيني وبين اصدقائي حين نتزاور وعن اشياء كثيرة كانت تبدو لي تافهة . .

اقترب من المقعد الذهبي وجلس فغاص الى قاعة القريبة وصعد فبدا لي ككومة من الملابس الانيقة بلا روح ، وما كاد يحس بنظراتي تخترقه حتى إنتفض وسار بضع خطوات ، يقترب مني ويعاود لمساته لجسدي ، طفح وجهه بابتسامة وهو يضرب برفق على نفس الاستدارة التي يحدها من الاعلى خصري قائلاً : «هكذا يجب ان ينقص قليلا» . . هنأني بأنني قد وفقت في الامتحان وراح يمسك يدي ويغيبها طويلا بين يديه وابتسامته تتسع . . تتسع ثم تتلاشى . . .

القاهرة

□□□

وجــــوم

ـ (مقطع)

▪ زاهر الجيزاني

. . مساء،

نجيىء من البيت،

من قفص،

من إله،

نجيىء إلى كومةٍ من حصى،

ونثبت أذرعنا في التراب

ونمضغ في الكلمات القديمة مر عليها زمان وهرأها لم يكن في إصفرار يديها سوى شرر مطفأ، ووجوم،

تذكرتُ:

في شارع لامع بالرذاذ.

وفي ظلمة الليل،

ثمة كلب يئن، ويقفز محتدما

وحده في الظلام،

وفي شارع مقفر،

شارع مطفأ،

شارع لامع بالرذاذ.

يدور بغبرته،

وانكفاء السماوات في قلبه

حول وجهٍ طعين

مساء
نجيىء إلى ضوءِ قاموسنا،
أي نجيىء إلى كومة من حصى،
وندور بغبرتنا،
وتحدُب أيامنا،
وتكاثرنا بالوجوم، فيذكر:
آه، لقد مات خالي
لابنته - سجّل الدار - خالي
وإبنته ستبيعُ،
- إلى أي مأوى سأذهب؟
لكنني حائرٌ،
بالخطوبةِ،
- فريال - أخبرتها
لم أعد أصلح - الآن - زوجاً،
بشغلك؟
- لا، لا،
بمكتبةٍ؟
- لم تعد في الكتاب
ولكنها خرجت - من نهار اللغات المسنات
ميتة،
نجمةُ الصبح، . . عرقوةُ!
ليت صدر الدلاء الحزينة، - في غابر -
تتذكر عرقوة،
«خشبتان على عُنق الدلو - مثل الصليب»
ولكنها خرجت، من كتابٍ
إلى محوها -
- ياطريدة حلمي
على عجل نستدير الى أي ذكرى

نثبت أذرعنا في التراب
ونفتح ـ كيساً ـ من الخمر، والخس
واللبن ـ الماء،
والكلمات التي لم يكن في اصفرار يديها سوى شررٍ
مطفأ
ووجومٍ ـ تذكرتُ:
أَيقونتي سقطتْ
من أعالي السماء
تشظتْ إلى صيحة في الأزقة، . . منشفةٍ،
أو طحينٍ قديم.
ترى تلك أمعاؤها التصقت بالحصى،
وأنينُ الكهانة ـ ميتُ
تعالوا ـ لكي نوقد القبر بالمجرفة.
وأيقونتي سقطت
وتشظّت إلى راكب باصه في الظهيرة
أمنيةٍ تتثاءبُ في وجهِ سيّدةٍ
ليتني ـ الآن ـ أدنو،
ولكنني تائهٌ في ممرٍ طويل
أحاول أن أتخير فيه طريقاً،
وها، تائه في ممرٍ طويلٍ،
أُراقب أيقونتي تتشظى،
إلى صيحةٍ في الأزقة
أُمنيةٍ تتثاءب
نافذةٍ لاتطل على طينِ زقورةٍ،
كم تُحب النساء اللوّاتي،
تضيء التجاعيد أنفاقهن؟
حصانٌ وحيدٌ يباعُ
وجمعٌ غفيرٌ من النازحين الحفاة.
يخوضون في الوحل

أعوامُهم وفراشاتُهم، تتقدمهم في زحام المدينة
ينادون نسوتهم، في ممرٍ طويل
وكنَّ يهرّبن أسرارهن - إلى الناس - بالنظرات.
لماذا تحب النساء اللواتي
تجمعن من إبط النار -
- جاءوا من الريفِ، من عتمات القرون القصيةِ
يا أسد الماءِ، إفتح ذراعيك
هذا فنارُ الطريدة،
والحلمُ مقترحُ
- كم سماء - نُذكّرها - بالنفير -
بموج اللغات المسنّاتِ، نحرثُها - عنباً -
- كم مرايا نحررها،
من خيار الوجوه،
لنوغل فيها بعيداً،
بعيداً، تنام الطريدةُ، هذا فنارُ الطريدةِ
في كل مقهى نشمُ دماءَ اللغات القديمة
أعوامُنا وفراشاتُنا، تتقدمنا
في زحام المصائرِ،
نحن المقاهي التي يفتح الفجرُ أبوابها
للذين يخوضون في الوحلِ
أو يكتبون السماء كما يشتهون.
تعالوا لكي نوقد القبر بالمجرفه.
على عجلٍ،
نستديرُ إلى أيِّ ذكرى،
نثبّتُ أذرعَنا في التراب،
ونفتحُ كيساً من الخسّ، والخمرِ، واللّبنِ الماءِ،
والكلمات التي لم يكن في اصفرار يديها
سوى شررٍ مطفأ،
ووجوم،

ليديا افيلوفا

تشيخوف في حياتي

▪ ترجمة: نعيم بدوي

▪ هل كان في حياته حب عظيم، حتى ولو واحد؟ يسأل هذا السؤال ايفان بونين في ذكرى تشيخوف، ويجيب: (لا اظن ذلك) وعلى كل حال، وبعد بضعة اسطر يقول: «كلا، لقد كانت هناك أفيلوفا (١٨٦٤ - ١٩٤٣م) صديقة تشيخوف الحميمة، ومؤلفة عدة مجموعات قصصية. ومذكراتها، التي طبعت بعد موتها بعشر سنوات تفتح صفحة جديدة ما كانت معروفة جيدا، في حياة الكاتب العظيم، وتبعث صورته حية مشرقة، «هناك من يسأل لماذا كنا نصدق مذكراتها».

يقول بونين متابعاً ملاحظته: «ليديا أفيلوفا كانت صادقة الى اقصى حد، لم تخف حتى ملاحظات تشيخوف النقدية لاحول كتابتها، ولا حولها هي شخصياً».

لندع هذه المقتطفات من مذكرات افيلوفا تتحدث هي ذاتها لتساعد القراء على تشكيل رأي حول الموضوع.

في ٢٤ من كانون الثاني عام ١٨٨٩، تسلمت رسالة موجزة من اختي: «تعالي في الحال، انتشيخوف عندنا». كانت اختي متزوجة من محرر وناشر جريدة واسعة الانتشار (١)، كانت اكبر سنا مني بقليل، صغيرة الجسم، شقراء الشعر، ذات عينين كبيرتين حالمتين، ويدين وقدمين رقيقتين، وكانت على الدوام تثير فيّ الحسد، فلست فتاة احلام كما هي على حال. اضافة الى ذلك فقد كنت من مواطني موسكو واعيش في بطرسبرغ منذ أقل من عام، ولهذا فانا اقرب الى الحياة الريفية، بينما هي لم تكن سيدة تعيش في العاصمة حسب، بل انها قد قامت بعدة رحلات الى الخارج، وارتدت الازياء الباريسية وعاشت في القصور. وكان يؤم دارها المشاهير من الفنانين والرسامين والمغنين والشعراء والكتّاب. فمن اكون أنا؟ فتاة من شارع بلوش جيخا، متزوجة من بعضهم، ممن قد انهى دراسته الجامعية للتو، ويعمل الآن كاتبا في دائرة للشؤون التربوية. وماذا عن ماضيّ؟ مجرد احلام لم تتحقق. كنت مخطوبة الى شخص ظننت اني احببته بغيرة، الّا ان املي خاب فيه وفسخت انا الخطوبة. من هذه التجربة، وكانت مؤلمة للغاية، قررت بثبات الا استسلم ثانية الى ثمل الحب، وان اختار لي زوجا، برزانة وتعقل، كما يختار احد شيئا يريد ان يرتديه الى وقت طويل واخترت، وانا فخورة باختياري. فقد كان حاد الذكاء موهوبا وهو اضافة الى دراسته الجامعية، قد حصل على معارف كثيرة من انواع كثيرة بفضل حبه الطبيعي للاستطلاع، وولعه بالقراءة.

كان كل طموحي ان اصير كاتبة. نظمت شعرا وكتبت نثرا وانا في سن الطفولة لم احب شيئا في حياتي اكثر من ان اكتب. فللكلمة المكتوبة، عندي، قوة وسحر وصرفت وقتا كثيرا جدا للقراءة، وكان من بين كتابي المفضلين جدا تشيخوف (٢) وكانت اعماله تظهر ايضا، عرضا، في الصحيفة التي ينشرها زوج اختي، وكانت البهجة تغمرني في كل قصة اقرأها له، فكم بكيت على «يوناه» «سائق عربة» الذي وجب عليه ان يشرك حصانه باحزانه، لان لا

احد غيره يصغي اليه ، لقد مات ابنه ، وكان وحيده ، مات وما كان هذا يهم اي احـد ، لماذا اذن ، حين كتب تشيخـوف هذه القصـة ، اهتم الجميع بها وقرأها كل واحد وذرف بعضهم الدمع ؟ أوه ، انها قدرة وقوة سحرية في الكلمة الفنية .

كان يسـير متجهـا نحـو الغـرفـة يحكي شيئـا ما . الا أنـه ما ان شاهـدني حتى توقف «آه . الآنسـة الشـابـة فلورا» قال سرجي نيقـولافتش زوج اختي بصوت عال ، «انطون بافلوفتش» ، اسمح لي ان اقدم لك الآنسة الشابة فلورا انها تحت وصايتي . . »

تحرك تشيخـوف الى الامـام بسرعـة وبابتسامة دافئة اخذ يدي بيـده ، ونظـر كلانـا في عيني الآخـر ، وخيـل اليّ انـه دهش بعض الشيء . قديكـون ذلـك من الاسم ، فلورا ، لقـد دعـاني سيرجي نيقـولا فتش هكـذا بسبب تورد خديّ وغـزارة شعـري الذي كنت اصففه احيانا على شكل ضفيرتين طويلتين .

قال سيرجى نيقـولافتش : «انهـا تحفظ جميع قصصك عن ظهر قلب ولا شك انهـا قد كتبت اليـك رسائل ، انها تلتزم الصمت ، ولا تريد البوح بها» .

لاحظت ان عيني تشيخوف ضاقتا قليلاً من طرفيهما ، وان ياقته المنشاة كانت تشبه طوق الحصان ، وان ربطته غير مرتبة تماما .

وحين جلست ، بدأ هويذرع الغـرفـة جيئـة وذهابا مستمرا في حكـايتـه ، ومنهـا فهمت انـه قدم الى بطـرسبرغ لعرض مسرحيته ايفانوف ، الا انه لم يكن راضيا عن مجموعة الممثلين ولم يتميز فيهم شخـوصـه ، وانـه يشعـر ان المسرحيـة ستفشل ، واعترف انه قلق ومتضايق من ذلك ، بحيث انه قد بصق دما . واكثر من هذا فهو لا يحب بطرسبرغ ، انه كان يرغب ان ينهي كل شيء باسرع مايمكن ويغادر ؛ وهو لهذا قد اقسم الا يكتب بعد للمسرح والحرج في ذلك انهم كانـوا جماعـة جيدة من الممثلين ، وانهم قد قاموا بالتمثيل على احسن وجه ، غير ان تمثيلهم كان غريبا عليه ، «أنه تمثيلهم الخاص بهم» .

جاءت اختي ناديا الى الغرفة ، ودعت الجميع الى مائدة العشاء ، ونهض سيرجي نيقـولافتش وتبعـه الجميع ، وكان في غرفة الطعام



■ تشيخوف

مائدتان ، واحدة طويلة للعشاء ، واخرى للمشروبات والمقبلات . ووقفت انـا بمحـاذاة الجـدار ، واتجـه نحوى انطون بافلوفتش وهو يحمل طبقه في يده ورفع بيده احدى ضفيرتيّ .

«لم اشـاهـد مثل هذه الضفائر «قال ، واظن انه تحدث اليّ بمثل هذه الألفة بسبب كوني آنسة ، وفلورا ، وتحت وصاية من نوع ما . ماذا لو عرف (ميشا) وعلم ان لي ابنا عمره عام تقريبا ، اذاً . . .

جلسنـا جنبـا الى جنب على مائـدة الطعـام ، قال سيرجي نيقـولافتش لتشيخـوف بتلطف ودلال : «وهي تكتب ايضا ، ولديها شيء ما . . . شرارة . . . وفكـرة ، يوجـد لديهـا فكـرة ولـو كانت سطحية في كل قصة ، ، »

قال تشيخوف : «دعك من الفكرة ، ارجوك ، ماالفائدة . . ؟ على المرء ان يكتب مايرى وما يحس ، بصـدق واخـلاص ، فانا أسأل غالبا ، عن الذي

اريد قوله في هذه القصة او تلك ، ولم يكن لديّ جواب عن تلك الاسئلة . ليس هنالك ماارید

قوله ، ان مهمتي هي ان اكتب لا ان اعلمّ . وانا اقدر ان اكتب عن اي شيء تريدين . . » ثم اضاف مبتسماً : قولي لي اكتب عن هذه القنينة ، وساكتب لك قصة عنوانها القنينة» الافكار ليست ضرورية . الحياة والصور الحقيقية تولد الفكرة ، الا ان الفكرة لاتولد الصورة . . »

وبعد بعض الاعتراضات والمجاملة من احد الضيوف ، انحنى من على كرسيه مكشرا بعض الشيء :

«أجل ، قال : «الكاتب ليس طائرا مغردا ، ومن قال اني اريده ان يغرد ؟ فاذا كنت انا اعيش وافكر واناضل واعاني ـ اذن فكل هذا ينعكس في ما اكتب . ماحاجتي لكلمات «فكرة» و«مثل اعلى»؟

اذا كنت كاتبا موهوبا فانا لست معلما ولا واعظا ولا داعية ، انا في الحقيقة اصور لك الحياة بشكل فني وانت تدركين في هذا شيئاً مالم تشاهديه من قبل ولم تلاحظي فيه انحرافا عن الاعتيادي ولا تناقضات . . . »

استدار نحوي بغير توقع وسأل : «ستحضرين افتتاح عرض ايفانوف»؟ «ليس هذا محتملاً ، فمن الصعب الحصول على تذكرة» . قال في الحال : سارسل لك واحدة ، انت تسكنين هنا ، مع سيرجي نيقولافتش؟»

ضحكت وقلت : «اخيرا اود ان اخبرك باني لست شابة ، ولست فلورا ولا تحت وصاية سيرجي نيقولافتش . انه يدعوني بذلك مزاحا ، انا اخت ناديشدا اليكسييفنا [3] وتصور ، اني متزوجة ولدي اسرة . ولكي ارضع الطفل عليّ ان اعجل بالذهاب الآن الى البيت»

سمع سيرجي نيقولافتش ماقلت وصاح بي : «أيها الآنسة فلورا ، سيد عونك عند الضرورة ، إنهم يسكنون على بضع خطوات من هنا» قال موضحا لتشيخوف ، «اجلسي ، فغلامك الصارخ نائم الآن ، لاتدعها تذهب ياانطون بافلوفتش»

انحنى انطون بافلوفتش وحدّق في عينيّ وقال : «عندك ابن؟ احقا؟ ماأروع هذا»

كم هو صعب ، احيانا ، توضيح ، وحتى فهم بعض ما كان قد حدث في الواقع ، لم يحدث شيء بصورة حقيقية ، كل ما حصل ان نظر كلانا بعيني صاحبه عن كثب . ولكن ما اكثر ما كان في هذا ، لم يكن لدي ادنى شك ان نفس الشيء قد حدث لانطون بافلوفتش ، ونظرنا كل الى الآخر مندهشين وسعيدين .

قال انطون بافلوفتش : «سآتي الى هنا مرة ثانية ، هل سيرى احدنا الآخر؟ هات لي كل ما كتبت اونشرت ، سأقرأها جميعا بكل عناية ، اتفقنا؟»

حين عدت الى البيت ، كانت الحاضنة قد لفت «ليو» وكان يئن متغضن الوجه متحفزا للبكاء .

«الى ..؟ ما اروع هذا!؟»

خاطبت الرضيع ضاحكة فرحة .

●

مرت ثلاث سنوات على لقائي تشيخوف .

كنت اتذكره غالبا ، وعلى الدوام ، تذكراً سريعا كئيباً .

في كانون الثاني من عام ١٨٩٢ ، أقام سيرجي نيقولافتش حفلا بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على صدور جريدته . وكان ينبغي ان يسبق الاحتفال قداس ديني . يتجمع بعده المدعوون في غرفة الجلوس حيث نصبت مائدة العشاء الكبيرة ، اذ لم تكن غرفة الطعام تتسع لمثل هذا العدد من الضيوف ، ولهذا اتخذت مكانا لأقامة القدّاس .

كان يمر بين غرفة الطعام وغرفة الجلوس درابزوين السلم الصاعد من بهو المدخل ، وكانت تقابل ذلك مرآة ضخمة ، وكنت اقف بجانب باب غرفة الجلوس اشاهد بوساطة المرآة كل من يرقى السلم قبل الوصول الى منبسطاته دون ان يراني احد . تقاطر

الناس رجالا ونساءً يرقون السلّم وكثير منهم اعرفهم، وكثير لا معرفة لي بهم، فتأوهت آهة داخلية وانا افكر بما سألقاه من سأم، سيجلسونني على المائدة بجانب بعض الضيوف المهمين الذين ينبغي لي ان اسليهم، وفترة العشاء ستطول ساعات وساعات، ولابد لي ان احتال لأيجاد موضوعات للحديث، وان اظهر بمظهر لطيف!

وفجأة شاهدت في المرآة شخصين يصعدان؛ هنالك مصادفات تفعل خلالها النظرة الخاطفة فعلها وهي نفسها في الذهن كالصورة الشمسية وتبقى عالقة طيلة حياة المرء وانا لا ازال أرى رأس سوفورين غير الجذاب، والى جانبه وجه تشيخوف الشاب الفاتن كان يرفع يده اليمنى ويزيح خصلة من شعره الى الخلف، وكانت شفتاه تتحركان باستخفاف. والظاهر انه كان يقول شيئا ما، الا انني لم اسمع ما كان يقول. لقد وصلا بدء المراسم الدينية بالضبط. وازدحم المدعوون في غرفة الطعام، وسمع صوت غناء، ثم اختلطت بالزحام.

وبينما كانت المراسيم الدينية تجري تذكرت اول لقاء لي مع انطون تشيخوف، وذلك الشيء المهم، الذي لايمكن تفسيره والذي جرنا الى بعضنا في الحال، وحاولت ان اخمن ما اذا كان يميزني! هل سيتذكرني؟ هل ستقوم بيننا تلك الصلة المحكمة التي قامت بيننا، قبل ثلاثة اعوام وغمرت قلبي نوراً؟

وارتطمنا ببعضنا وسط الزحام عرضاً فمد يديه نحوي بشوق!

قلت: «ماكنت اتوقع ان اراك»

«ولكني توقعت ان اراك، وهل تعرفين ماذا سنفعل؟ سنجلس معا مرة اخرى، كما فعلنا من قبل. اتفقنا؟»

وسرنا معا الى غرفة الجلوس.

قال «هل سنختار لنا مكانا؟»

- «لافائدة من ذلك» قلت: «سيجلسونك انت حسب المراتب، مع كبار المدعوين: أي قريبا من نجم هذا الحفل».

- «ولكن ما اجمله مكانا هنا - في الركن، وازاء النافذة، الا تظنين ذلك؟».

- «جميل جدا، ولكنهم لن يسمحوا لك بذلك، سيضغطون عليك».

- «ولكني سأقاوم «قال تشيخوف ضاحكا، «لن اذعن» جلسنا نضحك، ويسند احدنا الآخر في المقاومة.

«ولكن اين انطون بافلوفتش؟» صاح سيرجي نيقولافتش «انطون بافلوفتش، هل اطلب اليك ان...»

كانت ناديا تبحث هي ايضا بعينيها وتدعو. وجلس تشيخوف متعباً يمسّد شعره دون ان يقول اي شيء.

- «اه انها هناك! ولكن يوجد ايضا مكان هنا لرفيقتك بجانبك. ارجوك».

«لابأس دعها وما يشتهيان». قالت ناديا على غير توقع «اذا كانا يفضلان ذلك هناك» ضحك سيرجي نيقولاي فتش، وتركونا بسلام. قال انطون بافلوفتش: «اترين ان كل شيء على مايرام، لقد انتصرنا».

سألته: «هل تعرف كثيرا من الناس هنا؟» «ولكن الا يبدو لك اننا حين التقينا منذ ثلاث سنوات وبالرغم من اننا لم نكن نعرف بعضنا، كان الامر كما لو اننا وجدنا بعضنا بعد افتراق طويل؟»

«أجل... أجل...» أجبته في الحال.

«أجل، طبعا، اعرف، ان شعورا كهذا لايمكن ان يكون الاّ شعورا متبادلا.

ولكني جربته لاول مرة، ولايمكن ان انساه، شعور باتصال اثنين اقترفا منذ مدة طويلة.

ومما يؤلمني ينظر بغرابة انني، بعد كل ذلك، لا اعرف عنك الا القليل، ولا تعرفين عني الا القليل».

- «ماالغرابة؟ لقد كان افترقا طويلا، لانك ترى، ربما انه ليس في الحاضر، بل هو في حياة منسية طويلة».

«ولكن ماذا كان احدنا للآخر حينئذ؟».

«على كل حل ليس زوجاً وزوجة» اجبت بسرعة. وضحكنا كل منا الآخر، ماذا تقولين؟ كنا شابين... وقد هلكنا... هلكنا.. في سفينة تغرق» لمّح تشيخوف مستغرقا في الخيال.

«آه، ان شيئا مايعود الى خاطري» قلت ضاحكة.

«« هناك ، كما ترين ، صارعنا الامواج، وتعلقت انت بعنقي»».

- « ذلك لاني ارتعبت، لم اكن اعرف السباحة، وهذا يظهر أني اغرقتك».

- «لست انا ايضا بالسباح الماهر، وفي كل الاحتمالات انني غصت الى القعر واخذتك معي».

- «لا الومك على ذلك ، فنحن نلتقي الآن هنا كأصدقاء».

- «هل بقيت ثقتك بي كاملة؟».

- « ماذا تعني بالثقة؟ قلت مندهشة، «انك اغرقتني بدلا من ان تنقذني؟».

- «« ولكن لماذا تعلقت بعنقي؟»».

لم ينس الحاضرون انطون تشيخوف ، كانوا ينادونه باستمرار ، ويقتربون منه يسألونه ان يوضح شيئا او ان يطروه. قال احدهم :

- « لقد قلت لجاري للتو، أية قطعة حلوى هي قصتك..»

- «قطعة الحلوى» هذه كانت اكثر من اللازم ، ولبثنا لفترة طويلة ينظر احدنا الى الآخر ضاحكين.

- « وكيف انتظرتك» تذكرت في الحال «كيف انتظرتك»! حين كنت لا ازال اعيش في موسكو في شارع بلابلوش جيخا. قبل ان اتزوج».

« لماذا كنت بانتظاري «قال مندهشا.»

- « لانني كنت وبشكل رهيب اريد ان اراك، وقد اخبرني صديق لأخي، اسمه بوبوف، انه كان يراك في الاغلب ، وانك كنت شخصا لطيفا ولا ترفض له طلباً في زيارتنا . الاّانك لم تأت».

- « قولي لبوفوفك هذا ، الذي اجهله تماما، انه الدّاعدائي» قال تشيخوف بجدية.

بعد ذلك شرعنا نتحدث عن موسكو، وعن كولتسيف، وعن رسكايا ميزل (مجلة شهرية لصاحبها كولتسيف).

«لا احب بطرسبرغ «قال تشيخوف» انها باردة ورطبة على الدوام. وانت لست برحيمة، فلماذا لم تبعثي اليّ بأى شيء؟ طلبت منك هل تتذكرين؟ طلبت ان ترسلي اليّ بقصصك»

حان وقت شرب الانخاب بالشمبانيا، وسمعت اصوات تصادم الكؤوس، تصاحبها التهاني والابتسامات، ونهض تشيخوف وازاح خصلة من شعره، واصغى بنظر خافض الى الاطراءات والتمنيات الحلوة. وكان في كل مرة يجلس مع شعوره بالارتياح.

قلت : «هكذا هي الشهرة».

- اجل، ليأخذها الشيطان. الواقع، ان الاكثرية لم تقرأ سطرا واحداًمما كتبت، واذا كانوا قد قرأوا فهم يرهقونني. ولكنني الآن لا اريد ان استمع الى الكلمات ، بل الى الموسيقى . لماذا ؟ اليس هنالك موسيقى؟ لابد لنا من رومانيين هنا. الموسيقى تعوزنا ، كم عمرك؟» سأل على غير توقع.

«ثمان وعشرون»».

«« وانا في الثانية والثلاثين . وحين تعارفنا كنا اصغر مما نحن الآن بثلاث سنين. في الخامسة والعشرين ، والتاسعة والعشرين. كم كنا شبابا!»»

« لم اكن حتى في الخامسة والعشرين حينئذ وانا لست الان في الثامنة والعشرين بالتمام، سأبلغ ذلك في مايس».

«« وانا في الثانية والثلاثين، يالّلأسف!»»

« زوجي يذكرنّي غالبا بأني لم اعد شابة ويضيف الى عمري بضع سنين ولهذا أضيف أنا اليها قليلا ايضا»

«لست شابة؟ في السابعة والعشرين!؟»

حان الوقت للنهوض من المائدة ، لقد استمر العشاء حوالي الثلاث ساعات، ولكن الوقت بالنسبة لي مر سريعا.

... اتفقنا على ان نلتقي في موسكو. وكان ينبغي عليّ ان اكون هناك في آذار . قال انطون بافلوفتش انه سيأتي من ميليخوفو. في آذار.

في الثامن عشر من آذار عام ١٨٩٧ .

كتب اليّ :-

«ايتها الغاضبة ليديا اليكسييفنا، احب كثيرا جدا ان اراك، كثيرا جدا- حتى ولو كنت غضبى عليّ فانت تتمنين لي الخير ، على

كل حال . سآتي وسأنزل في فندق بونشوى موسكوفسكي، مقابل كنيسة ايفر سكايا. من المحتمل ان اصل حتى قبل هذا الميعاد ، اذا سمحت الشؤون المهنية ـ واحسرتاه لديّ منها الكثير، سألبث في موسكو حتى الثامن والعشرين، ثم ، هل بوسعك ان تتخيلي، سأذهب الى بطرسبرغ ، لهذا ، وداعا في الوقت الحالي ، كوني رحيمة بدلا من الغضب وتناولي معي عشاء او غداء . سيكون ذلك جميلا حقا! ولن أخذلك ، هذه المرة بأية حال ، لن يبقيني في البيت سوى المرض. اشد على يدك وابعث باحر الاحترامات.

المخلص ، تشيخوف

بعثت اليه بعنواني في موسكو ، وفي يوم ٢٣ آذار ومن موسكو ، تسلمت تذكرة حملها رسول :

«فندق ، ب ، موسكوفسكي، غرفة ٥ ، السبت».

لقد وصلت الى موسكو قبل ماهو متوقع، متى سنرى بعضنا ؟ الطقس ضبابي ورطب، ولست بحالة صحية حسنة ، لذا

سأحاول ان امكث في الداخل ، هل من الممكن ان تزوريني بدلا من الانتظار الى أن اقدر على المجيء لاراك؟ تمنياتي . »

المخلص / تشيخوف

أجبته اني سآتي لأراه هذا المساء. لندع هذا المساء يحل جميع الاسئلة التي كانت تعذبني، لهذا السبب كنا قد رتبنا هذا اللقاء، للايضاح وتقرير كل شيء ، وانا اعرف اننا سنقرر الا يرى احدنا الآخر ثانية، ولكن كيف؟ هل سيخبرني اخيرا ماذا كنت اعني له؟ هل سيكون الفراق صعبا لكلينا، او أنه ، وإن يشعر بالأسف نحوي، لن يهتم ؟ بالطبع ، وسأفهم سأخمن. ان رسائله كانت تظهر لي على الدوام باردة متوترة ومتباعدة، وملاحظته . لن اخذلك هذه المرة. فمتى خذلني؟ ويبدو الامر كأنما ليس هو من

طلب اليّ اللقاء في موسكو، ولكن انا الذي طلبت. . . »

كنت اعيش في موسكو مع اخي الاكبر، الذي كان زوج اخت زوجي. لم اقل اى شيء في البيت حول زيارتي لتشيخوف ، ولكن اليوشا، اخي، عرف ذلك ورتب الامور بحيث لا حاجة لي بتدبير تفسير لتغيبي ذلك المساء ، لقد انتهز فرصة كون ذلك اليوم يوم قديسي انا ودعاني الى موقع عمله. وكان اخي وزوجته على مذهب تولستوي، لايعترف بايام المواليد، ورفض المشاركة في اي احتفالات تخصها. وصادف ان كل ذلك كان يؤمن به اخي لا زوجته. وكانت تريد ان تذهب الى الحفل في موقع عمل اخي مسرورة لترى الضيوف . وتستمع الى الموسيقى وتتناول العشاء وحتى بعض المشروبات. ولكن اليوشا اعتذر لها: « لن ادعوك لأن المكان مزدحم في موقع عملي وانت بدينة . » .

وآلمها ذلك وقالت انها لن تذهب حتى ولو دعاها . ووعدت اليوشا ان آتي الى موقع عمله بعد ذلك. لأني لن امكث طويلا في الفندق في كل الاحوال.

ذهبت لأرى انطون بافلوفتش وانا اشعر بالسعادة، ودون انفعالات عاطفية. ورأيتني ادهش لضبطي النفس، ولهدوئي، لن تكون هنالك تحركات هستيرية بالنسبة لي، ومن ناحيته هو فيمكن دائما الاعتماد على انه هادىء متمكن من نفسه، وكم من شيء سيقال! وكم من شيء يفسر!

وكما وعدت في رسالتي ، وصلت الى الفندق الساعة الثامنة . اخذ الحارس معطفي، وتقدمت صاعدة السلم الى الغرفة رقم (٥)

صاح الحارس فجأة: «من تريدين؟».

ـ «غرفة رقم ٥ تشيخوف»

● « انه ليس في الداخل ، لقد خرج»

ـ « ولكن هذا ليس ممكنا ، من المحتمل انه أمر الا يؤذن لاحد بالدخول اليه، انه على مايرام صحيا. لقد كتب اليّ. . . »

ـ « لا اقدر ان اقول ، الا انه ليس هنا. لقد خرج صباحا مع سوفورين . »

وقفت على السلم وانا مرتبكة للغاية.

جاء احد الخدم يجري صاعدا.

قال الحارس: «السيدة هناك، السيدة هناك، لا تعتقد ان انطون بافلوفتش ليس في الداخل».

قال الخادم: « اظن انه عاد الى بيته، في مزرعته ، فقد سمعته يقول

للسيد سوفورين ساكون في المنزل هذا المساء. . .) وركبا عازمين على تناول العشاء في مطعم سلافنسكي، وهذا يعني انهما ماعادا الى هنا».

قلت: «لقد وعدني، كتبت له. . . »

- «انظري الى هناك، رسائل ومذكرات مكوّمة على بعضها البعض منذ الصباح «قال الحارس.

عند ذلك هبطت السلم، كان البريد متروكا بكومة صغيرة فوق منضدة المرآة. وشاهدت رسالتي. . وانا انظر الى البريد على عجل، وامسكتها بيدي بشدة. لقد اقتنعت الآن بان انطون بافلوفتش ليس في الفندق حقا، وارتديت معطفي وشرعت بمغادرة الفندق. غير ان الخادم ابدى بعض التلميحات:

- «لقد غادر نحو الريف بالتأكيد، حالة طارئة او شيء ما. . . كان يقول للسيد سوفورين. . . »

واخذت عربة الى محل اليوشا

- لم يكن هناك قد حضر غير قليل من الضيوف، وكانت الضوضاء والمسرح يملآن المكان قلت لأليوشا رداً على نظرة الاندهاش المتسائلة: «اجل، لقد غيرت رأيي».

وحين بدأ اللعب والغناء صار الامر اكثر مما احتمل، فدسست نفسي في غرفة نوم اخي. . وجلست هناك ادير رأسي واتنفس انفاساً متشنجة.

وجاء اليوشا الى الغرفة، ولم يكن منزعجا، الا انه لم يسألني، اكتفى بالنظر اليّ صامتا. كان الضوء الوحيد في الغرفة ينبعث من مصباح صغير امام الايقونات.

مددت يدي فركع امامي وقال:

«ماالامر؟ ماهي المسألة»

حين اخبرته عما حدث لي في الفندق، قفز واقفا.

« وماذا تظنين؟»

- « اظن ان سوفورين قد اغراه بالخروج الى مكان ما فنسي لقد ذهب الى آل سوفورين»».

. «لكن هذا غير ممكن، اما ان يكون اولئك الحقراء في الفندق قد خلّطوا في الامر، او. . . لا ادرى ماذا ولكن في كل الاحوال لايمكن ترك المسألة كما هي الآن، وينبغي ان تتضح».

- « كيف؟ »

- « سنذهب الى هناك الآن. . . ساذهب لأرى ماذا حدث، من الممكن ان يكون قد عاد».

- « ولكنني. . . لا اريد ان أراه، ومن اجل اى شيء»

- اتريدين مني ان اكلمه ؟ ماذا سأقول؟»

- «لا اعلم. انا لا اعلم الآن اي شيء. لاتذهب لرؤيته، ولاتقل له اي شيء، اكتشف فقط. . . »

- « ولكن تشيخوف لايسلك مثّل هذا السلوك قط! ليست المسألة الآن مسألة سوفورين - لابد من سبب ما هام. حسنا ؟ لنستأجر عربة!»

- «ولكن ضيوفك؟»

- « سيمتّعون انفسهم بدوني.

نانا ستعد لهم الطعام

على كل حال لم نستقل عربة الى هناك وذهبنا سيرا على الاقدام، وبالرغم من ان الطريق كانت طويلة من شارع بلابوش جيخا الى الفندق، الا أن الطقس كان ربيعيا والهواء منعشا! ونزل رذاذ خفيف، وبدأ كما لو ان صخور الجسر كانت تبعث أريجا، لقد اختفى منظر الثلوج؛ لقد كان الربيع مبكرا ذلك العام. وتحرر الجليد كما يقال.

سرنا معا نتحدث عن انطون بافلوفتش.

«ترى، ياليوشا» قلت بجدية» منذ ان اكتشفت بأني احببته، تعذبت، وكافحت ضد ذلك، وحاولت فقط ان احرر نفسي من هذا الحب، وانا متعلقة كما هي حالتي سابقا، كلا بل اكثر، بميشا زوجي. . .

اما بخصوص الاطفال. . . حسنا، انت نفسك تعرف ماذا يعني الاطفال بالنسبة لي! اترى ؟ لقد عشت حياة طبيعية كأية امرأة، الى ان اشرقت هذه الشمس في افقي. ولكن حين بزغت. . . هل تدينني؟ . . . ما يجب ان يفعل هو تحطيم كل شيء في الحال،

عدم رؤيته ، ولا سماعه .

ولكن ابوسعي ان افعل ذلك مع تشيخوف ؟ انه في كل مكان . معنى ذلك الا أقرأ ، ولا اذهب الى المسرح ، والاّ اسمع الناس يتحدثون . هل هناك محل ليس هو فيه حاضرا ؟ كيف يهرب منه الانسان ؟ واذا كان هذا متعذرا ، وهو متعذر على كل حال ، فكيف انكر مايمنحني اياه؟ ليكن الامر عذابا ، وليتقول الناس كما يشاءون باشياء كثيرة ، ولكني اجد فيه السعادة!

كل شيء يحيط بي ، رسائله ، اهتمامه ، صوته ، عيناه . أوه ، اية سعادة هذه ، احيانا ، احاول ان اتخيل أنكر انه يحبني ، أجل ، هذا يحدث ، ثم . . . حسنا ، ثم يزداد العذاب . ولكن ما السعادة؟ ماالسعادة؟ ترى ، أني اتحدث عن السعادة ولكن اسعيدة انا حقيقة؟ انت تعلم . أن هذا يشبه أبتسامة في وجه فيه أثر من دموع كلا ، طبعا ، لم يحبني ، ولكنه يعلم اني احبه ، وهذا لا يغيظه على كل حال فهو يربطنا ببعضنا البعض ، انه نوع من الاتصال ، فمن يمكن ان الوم ، اذا لم اكن أوذي احدا ، ايّ احد ، ولم أقف في طريق احد للحصول على اى شيء؟ امذنبة انا؟»

«ومن يقول ذلك؟» احتج اليوشا بحرارة .

«ميشا يقول بان كل الرجال خنازير ، ولكن في الحقيقة ايوضع هو في مستوى الاخرين؟ ماكنت لاذهب الى الفندق لأرى اي احد ، ولكن اليه ذهبت ، لانه لايوجد اكثر منه نقاوة واستقامة ونبلا» .

قال اليوشا : «واليوم سترين انه ليس بخاطىء . . .»

دخل اليوشا وحده الى الفندق ولم يلبث طويلا ورجع واخذ بيدي وبدأنا نعود قال اليوشا : « لم يعد الى الفندق ، يقولون انه كان مريضا حين وصل ، سابحث عن الامر غدا»

بدأت السماء تنث ثانية ثم امطرت مطرا خفيفا وبدا الجو اكثر دفئا ، والهواء اكثر روعة .

في اليوم الثاني جاء اليوشا ليخبر ني بان انطون بافلوفتش قد أخذ بحالة خطيرة الى المستشفى ، وفي صباح يوم ٢٥ / آذار تسلمت هذه الرسالة الموجزة :

«هذه سيرتي الاجرامية ، في ليلة الجمعة بدأت ابصق دما . وفي الصباح ذهبت الى موسكو . في الساعة السادسة ذهبت بصحبة سوفورين لتناول العشاء في الارميتاج ، وما ان جلست حتى شعرت بكتل من الدم في حلقومي . وهكذا اخذني سوفورين الى سوق سلافيانسكي ، الى الطبيب ، بقيت في الفراش اكثر من يوم - والآن ، انا الآن في البيت اي في فندق بولشوى موسكوفسكي - الاثنين - .»

حوالي الساعة الثالثة من يوم الاثنين ذهبت انا واليوشا الى المستشفى . استقبلتنا امرأة ترتدي الثياب البيضاء - اكانت الممرضة الاولى ام مفتشة ، لا ادري من هي :

«هذه اختي «قال اليوشا» تود ان ترى تشيخوف» .

بدا رعب على وجه المرأة ونشرت ذراعيها .

« غير ممكن ، غير ممكن على الاطلاق! فانطون بافلوفتش واهن للغاية ، وماريا بافلوفا أخت تشيخوف هي الوحيدة المسموح لها برؤيته» .

- ولكن الا يمكن لنا ان نتحدث الى الطبيب؟»

« الطبيب؟ لن يفيدكما بشيء سيقول لكما ما قلته لكما بالضبط» .

« مع ذلك ، أود ان . . . » .

هزت المرأة كتفيها ، وفكرت لحظة ، ثم خرجت . وصل الطبيب واعلن في الحال : انطون بافلوفتش لا يؤذن للزوار برؤيته . لا اقدر ان ادعكما تريانه تحت اية ظروف» .

بعد ذلك تكلمت أنا .

« في هذه الحالة ، تفضل واخبره اني قد تسلمت تذكرته هذا اليوم و . . . حسنا . . . قد جئت ، ولكن لم يؤذن لي» .

« تسلمت تذكرة منه اليوم ، ولكنه مريض منذ ثلاثة ايام» .

اخرجت الرسالة وأريته اياها .

«« لقد كتبها بالامس»» .

أبعد الطبيب الرسالة جانبا وكشر ، انتظري لحظة ، قال ذلك واسرع تاركا الغرفة . قال اليوشا : «ترين انهم سيأذنون لنا بالدخول» . حين عاد الطبيب القى اولا نظرة عامدة اليّ ، ثم هز رأسه واشار بيده اشارة يأس .

قال: «ما العمل الآن، انطون بافلوفتش، يريد ان يراك دون تأخير.

لحظة واحدة... أأنت في زيارة الى موسكو؟».

«نعم»

ولأجل ان يراك بالرغم من مرضه جاء من الريف وفي جوٍ كهذا؟»

«سوفورين قد جاء...» شرعت أقول.

ابتسم الطبيب غير مصدق

«افهم، افهم، انه من اجل سوفورين خاطر بحياته؟ حقيقة الامر، ياسيدتي، انه في خطر، وان اي ازعاج عاطفي يمكن ان يكون سببا في كارثة، انت، بالطبع تعرفين خيراً مني ماذا تفعلين اذعن واقبل المسؤولية، بصورة مطلقة».

كنت في ضياع تام قلت «ماذا افعل اذن، اخرج؟»

- «ذلك ليس ممكنا الآن، انه بانتظارك وبقلق ماذا نفعل؟ تعالي معي؟».

ارتقينا السلم

«يجب الا يتكلم - حتى ولا كلمة واحدة، انها خطر عليه، تذكري، ولا اية كلمة، اي تهيج سيبعث النزيف ثانية، اقدر ان امنحك ثلاث دقائق، لا اكثر من هنا... الآن، الآن، اضاف بلطف:

«لابأس... كوني هادئة انت نفسك، وبعد ثلاث دقائق سأعود».

كان راقدا وحيدا، مضطجعا على ظهره، ورأسه متجه نحو الباب.

«كم انت كريمة...» قال بتؤدة.

«أوه، يجب الا تتكلم» قاطعته خائفة، هل تتألم؟ هل تؤلمك ناحية ما؟».

ابتسم واشار الى كرسي لصيق بفراشه.

«ثلاث دقائق» قلت، والتقطت ساعته من فوق المنضدة، انتزعها مني وامسك بيدي.

«قولي لي، هل اتيت؟»

«لكي اراك؟ لقد فعلت، ياعزيزي».

«فعلت؟ أوه، كم نحن سيئو الحظ، كم نحن سيئو الحظ»

«الان، لاكلام، فانت غير مأذون لك بذلك، وعلى كل حال، فليس هذا مهما»

«ماهذا اليس مهما؟»

«ذلك اني أتيت و...»

«ليس مهما؟ ليس مهما؟»

«الشيء الوحيد لك هو ان تتحسن باسرع مايمكن»

عبّس» هكذا، ليس مهما؟»

«حسنا، في وقت آخر. انت تعرف ان كل شيء سيكون حسب ماترغب».

ابتسم.

«انا واهن» همس «ياعزيزتي.....».

«عماذا التحدث لتهدأ انت؟»

«هل انت مغادرة هذا اليوم؟»

«كلا، غدا»

«اذن تعالي اليّ ثانية غدا وبالتأكيد، هل ستأتين؟ سانتظرك، هل ستأتين؟»

«طبعا»

جاء الطبيب وبابتسامة مجاملة استدار نحو تشيخوف.

- لقد حان الوقت، ياانطون بافلوفتش، يجب الا تتعب نفسك».

- «دقيقة واحدة فقط... ليدياليكسييفنا لدىّ التماس...»

رفع الطبيب اصبعه منذرا، واعطاه ورقة وقلما، وكتب انطون بافلوفتش:

«هات معك المسودات من كولسيف في رسكايا ميزل، وهات معك بشيء مامنك لاقرأة، وبشيء ما غير ذلك اضافة».

حين قرأت ماكتب، اخذ الورقة مني ثانية واضاف: انا أحـ... شكرا لك كثيرا... وخط على «أحـ» وابتسم.

ودعته ويممت نحو الباب.

«وفجأة دعاني انطون بافلوفتش بصوت عال: «ليديا اليكسييفنا» انت تشبهين ممثلة في رحلة».

«انها البدلة . . . نورس لبحر» قلت ضاحكة.

كان الطبيب حانقاً

«انطون بافلوفتش انت مثلي طبيب . . . فاذا ساءت صحتك غدا، فلن آذن لاي زائرين قط ولا لأي احد»

عدت مع اليوشا، وانا ابكي وطول الوقت امسح عن عيني الدموع التي استمرت بالجريان على وجهي.

كان اليوشا ملتزما الصمت يتنفس بعمق ويتأوه.

قلت: اليوشا، لاتأس من اجلي، ان قلبي يشعر بالدفء، انه الدفء . . . » كانت برقيتان تنتظرانني في البيت تقول احداهما، » نتوقع ان نراك يوم ٢٧ نفتقدك جدا». والثانية «تعالي في الحال، نحن بانتظارك، قبلاتنا» في اليوم الثاني وصلت برقية ثالثة «ابرقي بوقت السفر، ننتظرك غدا دون ماتأخير».

توجهت نحو ادارة تحرير جريدةَ «روسكايا ميسيل «للحصول على المسودات من كولتسيف.

قال كولتسيف مندهشا: «لماذا يحتاج اليها الان؟ سيكون بعد متسع من الوقت» وحين علم باني كنت في المستشفى، سألني عن حاله تشيخوف الصحية واستدعى اليه شخصين او ثلاثة وقال «لدينا آخر الانباء عن انطون بافلوفتش».

قال احدهم: «ليس الوقت ملائما له الان، لانه وقت الربيع، بالامس كان الجليد يتحطم فوق النهر، انه اخطر وقت لذوي المرض هذا».

«سمعت انه في حالة سيئة جدا وفي وضع خطر» قال آخر:

«هل يسمحون لاحد بزيارته، اذاً؟»

«كلا، كلا «قال كولتسيف: ستبلغه ليديا اليكسييفنا تحياتنا وخير تمنياتنا. قولي من فضلك، ان ليس هناك من عجلة حول المسودات، ينبغي الا يتعب نفسه»

غادرت المكتب وانا في غاية القلق، إن انطون بافلوفتش لم يثر لدىّ انطباعا بانه رجل يموت، ولكنهم هنا قالوا انه في وضع سيء، وقد ذكروا النهر. . . و «اسوأ الاوقات» وبدا لو انهم قد قطعوا الرجاء.

كان الوقت مبكرا في الذهاب الى المستشفى، وهم لايأذنون لي بالدخول قبل الساعة الثانية، فسرت نحو النهر.

وعلى نهر زاموسك فورتسكي، اتجهت نحو الدرابزون وحدقت الى تحت. كان الجليد يتحرك وكان قد تكسر الى قطع صغيرة، كانت احيانا تغطي سطح النهر كله، واحيانا تترك السطح فارغا صافيا.

كان اليوم مشمسا، وكانت السماء زرقاء لماعة، لكنني احسست ان فيها وعيدا وفي هذا النهر الهائج المتدفق تحت الجسر، ايضا. كانت كتل الجليد تندفع الى اعلى وتدور، وتنطلق مبتعدة باقصى سرعة.

كان النهر يبدو مندفعا، اسرع فأسرع، وهذا ماجعلني احس قليلا بالدوار.

« هاهوذا. تحطمُ وانكسار وهزيمة ورحيل. والحياة تندفع كما يندفع النهر، وهي ايضا تتآكل، وتتحطم وتهزم وترحل. أنها اسوأ الاوقات» . . .

ان الامر سيء بالنسبة لانطون بافلوفتش، سيء للغاية»

تذكرت الخاتم الذي كان يختم به رسائله في المدة الاخيرة، على دائرة صغيرة حمراء من ختم شمعي كانت محفورة الكلمات التالية «كل مكان صحراء للوحيد».

« الى حد عمر الثلاثين عشت كما لو اني مرفه» قال لي مرة.

وبعد الثلاثين هزمته الحياة، حطمته، أهو الآن في سبيله الى الرحيل؟

آه، الحياة هل بوسعها ان ترضي شخصا، استثنائيا، مثل تشيخوف؟ الم تكن قد سممت روحه بالمرارة وجرحت مشاعره؟ تلك الروح النقية، كثيرة المطالب.

لم يجد انطون بافلوفتش السعادة، فما ان مرت نشوة الشباب ـ الوقت الذي يطفح فيه القلب سرورا ـ وما التفت اليه، بجدية

ونظرة ناقدة، حتى بدأ يحس نفسه في صحراء، وبدأ يشعر انه وحيد.

ربما كان الشعور غامضا في البدء ، الا انه ازداد تحددا ووضوحا وازداد قابلية ادراك ، والا ، لماذا اوصى لنفسه بختم كهذا؟ ربما لم يفهم ، والى الآن لم يميز انه واقف اعلى ، فوق كل احد ، وهو لهذا لن يكون سعيدا في حياته.

وفجأة، ولسبب ما، تذكرت شيئا مضحكاً.

«لماذا ارسلت لي عملة ذات عشرين كوبكاً؟ «سألني تشيخوف ذات مرة.

«عملة ذات عشرين كوبكا؟»

«اجل، هذا ماحدث، لقد اعطيتها الى حارس قطار في محطة لوباسنايا ليسلمها لي»

«لقد اعطيته تذكرة اليك»

«لقد جاء بالتذكرة ملطخة بحيث كان من غير الممكن قراءة اي شيء فيها ماعدا توقيعك. والعملة التي تخلى عنها كانت «براقة لماعة. اخذتها»

«هذه الـ، «اخذتها» كانت تضحكني، في كل وقت اتذكرها، وحتى الآن بدت لي مضحكة»

كان النهر يندفع منحدرا ، اسرع فأسرع ،كلا انطون بافلوفتش ليس بميّت. . . ان مجرد التفكير بذلك، يفقد الانسان صوابه، إنه. . .

كنت على وشك اسقاط الرزمة التي امسك بها تحت ذراعي، فهززت رأسي لأستعادة رشدي ثم توجهت الى ضفة النهر.

ذهبت لأبتاع ازهار، فقد كتب انطون بافلوفتش: «شيئا ما آخر معها» حسنا لتكن الازهار هي«الشيء الآخر»

وصلت الى المستشفى في الوقت تماما، ولقيتني نفس الممرضة.

«كلا ، ان انطون بافلوفتش لم يتحسن «قالت جوابا عن سؤالي.

«قليلاً ما رقد الليل بأكمله، والنزيف قد يكون اسوأ. . .»

«اذن ، لن يؤذن لي برؤيته؟»

«لقد سألت الطبيب، واخبرني انه يؤذن لك».

كانت الممرضة مستاءة ، وألقت عليّ نظرة عدم الرضا.

سحبت الورق الخفيف الذي اغلف فيه باقة الازهار.

«أوه ، لايسمح بهذا، انت تعلمين «قالت الممرضة متعجبة «أحقا، انك لا تفهمين بان رائحة الازهار القوية في الردهة ولمريض مثل هذا. . .»

قلت:

«اذا كان الامر كذلك، فاحفظيها لديك. . . خذيها انت».

ابتسمت.

قالت «حسنا، أريها اياه على كل حال مادمت قد اتيت بها في الردهة كان اول ما قابلني تلكما العينان الحنونتان الضارعتان

اخذ باقة الازهار بكلتا يديه ودفن فيها وجهه.

«كل ازهارى المفضلة «همس» «ما اجملها من ازهار وزنابق»

«ولكن هذه ممنوعة بصورة مطلقة ياانطون بافلوفتش ، قالت الممرضة «لن يسمح الطبيب بها» «انا نفسي طبيب ايضا» قال تشيخوف. «يسمح بها ارجوك، ضعيها في الماء».

«قد تأخرت «قال انطون بافلوفتش وهو يضغط على يدي بوهن.

«بالعكس، قالوا لي الا آتي قبل الساعة الثانية ، وها هي الساعة الآن. . .»

«انها سبع دقائق لااكثر، ياعزيزتي، سبع دقائق كنت انتظر وانتظر. . .»

بدأ يتفحص الكتب والاوراق التي جلبتها معي؛ وضع المسوّدات على الطاولة واصغى لتقريري عن زيارتي لكولتسيف.

قال: «لسوء الحظ اني كنت قد قرأت كل هذه تقريبا. مقالات تولستوي غير المنشورة ؟ الاخيرة؟ نعم، سأقرأُ هذه مسرورا. انا لا اشارك. . .»

«عليك الا تتكلم «قاطعته» ويبدو انك تتهيأ لأبداء الرأي في اعمال تولستوي»

«متى انت راحلة؟»

« في هذا اليوم»

« كلا امكثي يوما آخر. تعالي لزيارتي في الغد أرجوك، اتوسل

اليك».

اخرجت البرقيات الثلاث التي كنت قد تسلمتها واعطيته اياها، تدارسها طويلا. ثم اعاد قراءتها.

«في رأيي، يوم آخر اكثر، ذلك ممكن.»

«انا قلقة من البرقية التي فيها «غادري في الحال» أيكون الاطفال مرضى؟»

«انا واثق انهم جميعا على احسن حال. امكثي يوما واحدا من اجلي... من اجلي.»

اعادالقول.

قلت له بلطف وهدوء: «انطون بافلوفتش لا استطيع» كنت أتصور ماالذي سيحدث. سأبعث ببرقية باني قد تأخرت، وسيغادر ميشا موسكو هذه الليلة، وعلى فرض انه لم يأت، بل انتظرني فاي استقبال منه لي اتوقع؟ وحتى هذا لايهم ولكني حينئذ سأضع في يده معلومات محققة عن اني احببت انطون بافلوفتش، وفي هذا لن يبقى لسعادتنا العائلية اى اثر. ستتحول حياتي وحياته الى جحيم. وهذا كله من اجل اى شيء؟ من اجل زيارة اخرى تستمر ثلاث دقائق.

تزاحمت الافكار واضطربت في ذهني.

قال: «معنى هذا ان ذلك غير ممكن».

كنت مقتنعة بانه عرف للمرة الثانية، كل شيء، وفهم كل شيء، غير ميشا، وخوفي.

«انا واثق انهم في احسن حال» كان قد قال من قبل.

همس: «لست مسيطرا على نفسي... انا واهن، فسامحيني»

دخل الطبيب، وأراه انطون بافلوفتش الازهار وقال بعزم ليس في هذه ضرر لي».

انحنى الطبيب، وشم الازهار،وقال غير متأكد «حسنا» بعد ذلك استدار نحوى.

«مريضنا لايسلك جيدا، فهو لا ينام ومتوتر». قال الطبيب ذلك وضحك ضحكة خفيفة واضاف: «انه عنيد، ليس بوسعك ان تفعل معه أي شيء».

نهضت لاغادر، وتأكدت ان الطبيب لم تكن تسره زياراتي وسيسره خروجي.

«هل سترحلين هذا اليوم؟» هذا كل ماسأله».

«هذا المساء

«لكن قبل المساء...» بدأ تشيخوف يقول على عجل، الا انه توقف، ونظر بصمت الى الطبيب.

«ينبغي ان تستريح، تستريح «قال الطبيب مكررا.

آن وقت الوداع، ولكنني كنت مستغرقة في افكاري، بحيث صعب عليّ معرفة ماذا انا فاعلة. بدأت اجمع الكتب والاوراق المنثورة فوق الفراش، وارزمها.

وصدفة التفت فشاهدت انطون بافلوفتش يبتسم مع نفسه بانزعاج وهو يحجب الازهار بكلتا يديه، وعدت الى وعيي، وضحكت ضحكة خفيفة ووضعت رزمة الكتب فوق الفراش ثانية.

أوه، كم وددت ان اركع بجانب الفراش واقول ما كنت اتوق الى قوله:

«ياحبي، انت ترى، لا ادري... لا اجرؤ على الاعتقاد... لو انك حتى ولو مرة واحدة قلت لي انك احببتني، واني كنت ضرورية لسعادتك. ولكن لم تقل، قط... ولو انني مكثت هذا اليوم، فمعنى ذلك اتخاذ قرار خطير، والحديث عن هذا لامحل له. انت واهن ويجب الا تزعج».

«تعافى «قلت وضغطت على يد انطون بافلوفتش الممدودة فوق الغطاء «سفر سعيد» قال هو، واسرعت انا نحو الباب. وناداني في آخر لحظة قائلا:

«ساذهب الى بطرسبرغ في نهاية نيسان، أو في اوائل مايس في الاكثر».

أوه «اجل» قال الطبيب.

«بل عليّ ان افعل «قال انطون مهتاجا «اجل، اجل، بالطبع، انا جاد كل الجد وبصورة مطلقة، ولذلك، وفي نهاية نيسان... ساكون هناك بدون اى تأخير».

«وحتى ذلك الحين سنتراسل» قلت، وهربت مسرعة وانا استرق من الطبيب نظرة قاسية اليّ.

لم اشعر في هذا الوقت بدفء في قلبي. لقد رفضت توسل انطون بافلوفتش غير الهازل: «من اجلي» ولم اقدر على انجاز هذا العمل الصغير له، ان امكث يوما آخر اكثر.

«اتوسل اليك...»

لم اقدر، كان يوجد شيء لا استطيع قهره، وذلك الشيء كان يضغط عليّ من جميع الجهات، حالة ميشا النفسية، وكنت اشعر بها

، على البعد، موقف الطبيب والممرضة، وحتى موقف اخي الاكبر وزوجته وواضح انهما كانا في حيرة الى حدما: ماهذه الرسائل عن طريق رسول؟ لماذا يؤذن لي بالدخول الى المستشفى؟ وما علة هذه البرقيات من بطرسبرغ؟

فهمت انا علة البرقيات: ففي مكتب تحرير سيرجي نيقولاي فتش، كانوا قد عرفوا في الحال انه عرف من كان يعود المريض.

سرت نحو البيت بقلب مثقل بالهم، الوم نفسي لحظة، واعذرها لحظة اخرى، وفجأة شاهدت تولستوي امامي. كان قد اعتاد السير في طريق دينيش بولي. عرفني فتوقف...

«اين كنت؟ في الدير؟»

«كلا، في المستشفى».

اخبرته عن انطون بافلوفتش.

«نعم، طبعا، عرفت انه كان مريضا، ولكنني ظننت ان عيادته غير مسموح بها، سأذهب غدا لأراه...»

«اذهب اليه، ياليف نيقولاي فتش. سيسره هذا كثيرا.

اعرف انه مولع بك».

«وانا احبه، لكني لا افهم لماذا يكتب مسرحيات».

فكرت ان هناك من يدينني بلا رحمة لو عرف ما في ضميري. اعرف بالضبط ماذا سيظن بي، هذا المفكر العملاق، هذا الرجل العظيم، لكني لست معنية برأيه، لا احسبه معصوما، كيف يكون ذلك..؟

اردت بشق النفس ان ارى بعض من هو ليس انانيا، من لا يظهر عدم الاهتمام بما أمرّ فيه من كرب، فقصدت محل اليوشا...

عشر سنوات شك وتوتر في علاقاتنا. لقد حاول مرتين، ان يضع نهاية لغير المحدد هذا، فاما ان نكون معا، او نفترق. لكن «لم يسعفنا الحظ» لم نستطع تسوية الأمر بصورة نهائية، لقد اعاق المرض ذلك.

«.... ماذا سيصيبها جراء مرضي. موتي؟ وبالاضافة الى اسرتي كان لايزال يقف عائقاً امامنا المرض. وهكذا قرر ان ينهي بضربة واحدة الحب الهادىء الحزين، لكلينا، وجميع الشكوك والآمال والتوقعات وحدث هذا، وودعنا بعضنا البعض، كما جاء في احدى قصصه بالتمام، في عربة قطار. لماذا لم اتذكر حينئذ ان

وجهه القاسي، البارد، الغاضب، يوم جلس اليّ ذات يوم، قبل بضع سنوات وقال: «احببتك، هل عرفت ذلك؟» ارتعبت حينذاك من عينيه الكارهتين، لكنه كان يتألم. وفي العربة، ايضا. كان يعاني الماً. قال انه لن يأت اليّ في كل الاحوال، لانه سيكون ثمنا فادحا عليّ ان ادفعه. «سأطلب ثمنا باهظا «قال، ولكنه حين رآني مع الاطفال أدرك ان لاطاقة لي بدفع ذلك الثمن. والآن يتضح لي ان هذا كان آخر محاولة ليعرف كم احببته. بعد ذلك غادر بدون حتى ولا نظرة ملتفتة. لقد قرر قرارا حاسما، وكانت النهاية.

اذاً اينبغي عليّ ان اهنئه الآن، وهل كان ذلكِ ممكنا بالنسبة لي؟ قررت بادىء ذى بدء ان ذلك غير ممكن، ولكني حين وجدت انه كان قد سأل عني و «بحرارة»» تغلبت عليَّ رغبة في الكتابة اليه.

علمت انه في يالطا وحده، وان اولغا كنيبر (زوجه) كانت في موسكو، وهذا مافعلته: كتبت رسالة موجزة، انقل فيها التماسا من أنّا لوغانوفتش، التي يعرفها كلانا، بان تكتب رسالة منها الى بي. كي. اليخين.

وكانت تعرف واثقة ان عنوانه معروف لدى تشيخوف. وضعت رسالة لوغا نوفتش في ظرف منفصل. كتبت لوغا نوفتش الى اليخين، انها قد علمت بخبر زواجه، وانها تمنت من كل قلبها سعادته. وكتبت انها هي نفسها قد اصبحت اكثر هدوءاً، وانها،

ولو انها تفكر فيه غالبا. الا ان هذا كان مع الحب، لامع الألم، لأن لها في حياتها الشخصية، الكثير مما يجعلها راضية مطمئنة.

انها سعيدة وتواقة لان تعرف ما اذا كان هو سعيدا ايضا.

ثم، شكرت له كل ما كان قد منحها اياه.

أكان حبنا حبا حقيقا؟»، ولكن مهما كان الأمر فيه حقيقيا ام متخيلا فكم انا ممتنة لك من اجله فبسببه كانت الدنيا بالنسبة اليّ كما لو ان شبابي كله كان مبرقشا بطراوة عطرة، متألقة لو قدر لي ان اصلي، فسأصلي من اجلك. سأقول: ياربي، قد يفهم كم هو طيب، وكم هو غال، وكم هو ضروري، وكم هو يحب، اذا يقدر ان يتحقق من ذلك، فمن غير الممكن الايكون سعيدا».

تسلمت آنا اليكسييفنا جوابا من اليخين عن طريقي:

«تحيات قلبية حارة، وشكرا لك على رسالتك، تريدين ان تعرفي ما اذا كنت سعيدا. في المقام الاول انا مريض، واعرف الآن اني مريض جدا. انت هناك، احكمي بنفسك. اكرر اني شاكر لك على رسالتك ـ جدا.

«تكتبين عن الطراوة العطرة، أود ان اقول لك انها طراوة عطرة ومتألقة على الازهار العطرة، الجميلة.

«تمنيت دائما سعادتك، واذا كنت قد فعلت مايحقق ذلك، فان هذا سيمنحني اعظم مسرة، ولكني لم أقدر.

«ثم، ما السعادة؟ هل يعرف احد؟ من جهتي، شخصيا، في الاقل، حين انظر خلفي الى حياتي، يتضح لي أني كنت الأسعد تماما في تلك الازمنة، التي خيل اليّ فيها اني لست سعيدا.

«كنت في شبابي منّعماً، بالاستمتاع المرح، بمباهج الحياة ـ ولكن ذلك شيئاً مختلفاً.

وهكذا شكرا لك ثانية، وخير الامنيات..»

اليخين

هذه الرسالة الموقعة من اليخين، كانت لديّ مع عدد من رسائل أخر لم اعطها لماريا بافلوفا ـ اخت تشيخوف» مع «مجموعة الرسائل».

إذاً فلماذا اليخين؟

كان من الضروري ان اوضح، وان اذيع سرنا ـ هذه الرسالة، مع رسائل اخرى، واوراق خاصة بيّ قد سرقت ـ سرقت بسبب الصندوق الجميل الذي كانت محفوظة فيه.

ولكن لم تكن هذه آخر رسائل انطون بافلوفتش. فقد كتب اليّ ثانية عام ١٩٠٤ جوابا عن رسالة اليه مني.

كانت الحرب قد نشبت مع اليابان، واردت جاهدة ان اقوم ببعض ما قد يفيد الجرحى. كنت ناشطة مفعمة بالطاقة، ولكن لم يكن هناك منفذ خارجي لهذه الطاقة، والرغبة في العمل.

ثم جاءتني فكرة طبع مجموعة، فانا اعرف كتّابا كثيرين، وكنت على علاقة حسنة بكثير منهم. وكنت من ناحية طبع الكتاب معتمدة على سيرجي نيقولاى فتش. كانت فكرتي ان تكون مادة الكتاب وطباعته على مستوى عال لا ينافس، وان كل ذلك لن يكلفني عملياً اى شيء. وهذا كان يعني انني بعملي وعنايتي فقط سأجمع مقداراً محترما من المال.

كخطوة أولى كتبت الى تشيخوف.

اجاب انه لايملك مخطوطة مناسبة في هذه اللحظة، وانه، لايشجع بصورة عامة فكرتي، وقال اذا لم يكن لديك مانع من سماع رأيي، فها هو اليك:

المجموعات تأخذ وقتا طويلا لتوليفها، انها صعبة، تفسد مزاج المصنّف. وتأتي بشكل سيء على غير المعتاد. وبالاخص المجموعات من النوع الذي تفكرين فيه، اى المصنف من مادة عشوائية. ارجو ان تعذريني على هذه التعليقات الملحّة، ولكن اود ان اعيدها، خمس، عشر، مائة مرة، واذا افلحت في اقناعك فسأكون مسرورا للغاية. الواقع هي انك حين تكونين مشغولة بالمجموعة، ستظهر الآف امثالها بوسائل اخرى، وليس بالتدريج

، وبمواد قليلة؛ بل الآن، مادام الوقت مناسباً وقبل ان تكون الرغبة في التضحية قد بردت. ولكن اذا كنت تريدين مواصلة

العمل في مجموعة من اى نوع، فاجعليها صغيرة، قليلة الثمن بـ ٢٥ ـ ٣٠ كوبكـا، ولأحسن المؤلفين «شكسبير، تولستوي، بوشكين، ليرمونتوف». في موضوع الجرحى، هذا، والعطف عليهم، ومساعدتهم... الخ.

اي شيء بوسعك ايجاده لهؤلاء المؤلفين بهذا الخصوص. وهذا سيكون ممتعاً ايضا، وفي مدة شهر او شهرين، سيكون لديك كتاب، وسيباع بسرعة، ارجو ان تعذريني عن اسداء النصيحة وان لا تشاري؛ بهذه المناسبة، لا اقل من خمس عشرة مجموعة تهيأ الان للطبع...

كتبت هذه الرسالة في ٧ / شباط
وفي ١٤ / منه كتب ثانية :ـ

عزيزتي ليديا اليكسييفنا، سأسافر غدا الى يالطا، فاذا حدث ان فكرت بالكتابة اليّ ساكون لك ممتنا. اذا كنت لا تعملين في المجموعة، واذا كان هذا ماقررت، فسأكون مسرورا. ان تحرير وتصحيح المجموعات يتطلب جهدا مرهقا، والمردود ليس عادة بكثير، وغالبا ما تحصل خسارة، في رأيي ان احسن شيء هو ان تنشري قصة من تأليفك في احدى الصحف وتقدمي العائدات الى الصليب الاحمر.

اعذريني، فانا متجمد، قد عدت للتومن سارتزين (بالزلاجة)، ويصعب على يدي ان تخط، كما يجب عليّ ان احزم امتعتي وجميع اشيائي. تمنياتي الحسنة لك، والاكثر اهمية من ذلك ان تكوني مرحة وان لا تأخذي الحياة بجدية كهذه... الحقيقة الواقعة، ان الحياة اكثر بساطة. ومن المؤكد ان هذه الحياة التي نجهلها، لاتستأهل كل الافكار المعذبة التي تتلف اذهاننا الروسية بها، ـ تلك مسألة لابد لها من ان تحسم.

أشد على يديك بحرارة، واشكرك من كل قلبي على رسالتك، إسلمي وكوني سعيدة.

المخلص
تشيخوف

مئات المرات قرأت وأعدت قراءة هذه الرسالة، ما كان سبب هذا المزاج الجديد لانطون بافلوفتش؟ «الحياة ابسط، لاتستحق الافكار المعذبة...» بدا لي انه كان يبتسم بمرارة وبازدراء وهو ينظر الى نفسه في الماضي كما لو انه يقول: ما كان ذلك سيسهل العيش والتفكير والشعور. لقد تبددت حياته..

● ●

■ الهوامش

(١) س. ن. خودياكوف محرر وناشر «بطرسبرج غاز» وكان تشيخوف من المساهمين في التحرير فيها في الثمانينات.

(٢) اسم مستعار اتخذه تشيخوف في قصصه الفكاهية المبكرة.

(٣) اختها الكبرى وزوجة رئيس تحرير الجريدة.

(٤) مقاطعة ريفية فيها بيت الكاتب قرب موسكو.

● عن مجلة الأدب السوفياتي العدد / ٣٨٢ سنة ١٩٨٠.



الرجع البعيد

■ د. علي جواد الطاهر

انها لحالة نادرة، تلك التي يتقدم فيها أديب الى الناس ـ في أوائل مايتقدم ـ بعمل جيد جداً، ويبقى ذلك العمل محترماً، مطلوباً، جيداً جداً على مر الزمن.

ذلكم العمل هو قصة «ذات العيون الخضر» (١٥/٤/١٩٥٣)، وذلكم الأديب هو الاستاذ فؤاد التكرلي (ولد في ٢٢/٨/١٩٢٧). ويمكن أن يعود السبب في ذلك ـ بعد الموهبة ـ الى خلق الكاتب نفسه؛ فهو متأن، يدافع الشهرة، ولايطلبها باطلاً، أما ان لايطلبها أبداً فذلك أمر غير معقول، والرجل معقول يعيش مع الخالدين ويشهد مصارع الفانين.

كتب التكرلي ـ وهو أديب مقل ـ عدداً محدوداً من القصص، اختار منه ـ شأنه ـ ماراَه أهلاً للنشر في مجموعة نشرها سنة ١٩٦٠ باسم «الوجه الآخر» فكانت في الطليعة من مجموعات القصة العراقية، وفي الصدارة من القصة العربية، وفي درجة تصلها الى مصاف من القصة العالمية ـ وكم في المئات والألوف مما ينشره الغرب دونها.

ونسمع أنه يكتب رواية، ويمضي الزمن حتى أساء الظن به كثيرون، وكذبه آخرون، وهو ماضٍ على سمته ورسله وعلى مقتضى مزاجه في الأناة يتسقط الحادثة ويتأمل أجزاءها، ويخرج منها ماليس من شأنها الفني ولايزج فيها كل ما يأتيه موافقاً لمنطلقه الفكري. ولم العجلة؟ فهو يعيش مع التجربة ويمسك بخيوطها، ويتحيز اللفظ المناسب للتعبير عنها، «ويتداعى» في نفسه خلال عمله خلاصة ما كان من مفهومه في الحياة وزبدة ماثقفه من الفن القصصي: قديمه وحديثه، شرقيه وغربيه مابين حكايات العجائز الى بالزاك ودستويفسكي وموپاسان وچخوف وما نسفيلد... ومابعد هؤلاء وهؤلاء من جيمس جويس وفرجينيا وولف، وماسمع وقرأ عن الرواية الجديدة وعن اللارواية. ليقولوا. وفي كلامهم حق وباطل وهو يستوعب ماينسجم مع نفسه ومفهومه. وقد نلمح فيه شيئاً من هذا المذهب أو شيئاً من تلك المدرسة، ولكنك لاترى كلاً من كل، لأن الحاصل هو كل التكرلي نفسه متساوقا مع الموضوع المختار. وعجيب الّا يقلد التكرلي تقليداً ركضاً وراء الجديد، ووراء «المودات» و«التقليعات» وهو الذي يتحدث عن الجديد فنسمعه فنخاله خاضعاً بما يبديه من حماسة له وعلم به. وربما تلقى الجديد من أضية الاكبر، الاستاذ نهاد. والاستاذ نهاد اكثر منه هياماً بالجديد واطلاعاً عليه وحديثاً ـ بما يشبه الدعاوة ـ عنه ثم انه اعرف منه بالفرنسية واسبق منه اليها. عجيب، وليس بعجيب لأن الرجل يسمع ويقرأ ويعلم ولكنه لايضيع شخصيته ولا يفقد خطه، وأن شيئاً فيه يحول دون ذلك الضعف الذي يجعل أناساً نسخاً من غيرهم وظلالاً للآخرين.

انه يقدر ـ في نفسه ـ المسؤولية الفنية عموما، ومسؤولية القصة العراقية خصوصاً، ويضمر أن يأتي عمله في الطليعة التي تبقى وتدوم طويلاً..

هكذا كان أمس في قصة «العيون الخضر» وفي مجموعة «الوجه الآخر» وهاهو يسعى الى ان يتوج ستين عاماً حاول العراق خلالها ـ ومنذ محمود أحمد السيد ـ أن يكتب رواية، ولكنه يحاول فقط، ويتقدم قليلاً في حدود المحاولة، وليست كل قصة طويلة رواية. وداخل الكتاب في «الستينيات» خصوصاً ضرب من

الشعور بالقدرة على كتابة رواية، وراحوا ينشرون مايكتبون وعلى غلافه كلمة «رواية» ولم تكن الكلمة في مكانها، فهي في أحسن أوصافها روايات قصيرة ولم يلبث التاريخ أن طواها ـ او طوى أكثر في أفضل الحالات. والتكرلي ثابت لايتحرك أو لايرى يتحرك. ليبق العالم واسعاً إزاء من يطلبه. ليكتب الشباب فذلك من حقهم حتى لو تكثروا وادعوا تجاوز الرواد من أسلافهم وحزت دعواهم في نفوس السلف الذي مازال حاضرا. وليكتب «الشيوخ» كذلك وفي مقدمتهم غائب طعمة فرمان الذي بدأ بـ «النخلة والجيران» سلسلة قيمة. وإنما المهم أن يأتي العمل كما يكتب على غلافه صاحبه أو كما يريد أن يكون: رواية. والرواية مصطلح معروف مقرر له أمثلته في العالم، ولم يعد ـ رغم مادخله من تنوع وتطور وتغير ـ مجال مناقصة أو مزايدة، فلابد من تشابك وملحمية وراء التشابك أخص صفاتها السعة والشمول...

ولابد من الانتظار. وهاهي ذي الخطوة تأتي، وتولد الرواية العراقية الرواية: فؤاد التكرلي ـ الرجع البعيد. بيروت، دار ابن رشد ١٩٨٠ ـ ٣٧٥ص. وان تأخر وصول الطبعة الى العراق أكثر مما يجب... مع ملاحظة ـ أو توضيحاً لملاحظة ـ تقول إن فؤاد التكرلي لم يكتب القصة تلمذة أو امتداداً للقصة العراقية منذ محمود وأحمد السيد حتى ذنون أيوب، ولا تلمذة أو امتداداً للقصة العربية منذ محمود تيمور حتى نجيب محفوظ... وإنما هو امتداد لتراث أعم وأعمق هو تراث القصة العالمية... امتداد وتميز بالطبع بعامل من مجموع مكوناته الخاصة الباعثة على الأصالة.

ونعود مرة أخرى الى قصصه القصيرة لنرى القصة التي يكتبها التكرلي لايكتبها غيره، وان كل قصة تؤلف مع اختها كلّا، فاذا الخيط الرابط واحد والجو واحد والعالم واحد. ولا اقصد ـ بالطبع ـ بهذا التوحد النمطية والتكرار والافتعال وإنما أريد الى الانسجام مع التمايز، واختيار الحدث (الصغير، وربما التافه ظاهراً) المناسب وإدارته حياً ضمن فكرة شاغلة شاملة ونظرة متمكنة من النفس لما هو أبعد من الحياة الراهنة في ظاهرها العتيد.

الأحداث عراقية، وعراقية صرف، مما شهده المؤلف أو عاناه أو عرض له فى سوق أو شارع أو محكمة، ولكن أبعاها إنسانية تنفذ الى ماوراء الواقع فيما كان يجب أن يكون وما سوف يكون.... وكان أصلاً في صميم التكوين البشري بين المنبه والرجع في الطبيعة والمجتمع.

لقد قرأنا «الوجه الاخر» باعجاب، وفي اسم المجموعة الماح الى الفلسفة الكامنة، وراء الفن، المنسابة خلاله حتى لم تبد «موعد النار» إذا وضعت عن يمينها «العيون الخضر» وعن شمالها «القنديل المنطفئ» وبقي الانسان منذ تكوينه ـ منذ آدم وحواء ان شئت ـ جنساً هو جنس التكوين البشري متجادلاً مع الطبيعة سائرا وإياه على خلاف أو وفاق في المجتمعات والتقاليد من البدائية الى عقوبة سعير جهنم، الى غسل العار، الى مآل اليه الغرب... وما سيؤول اليه غيره. الجوهر واحد، وللقاص أن ينفذ اليه من خلال السجف، ومن باب النظر والتغرير بالمحرومين والمراهقين. وإلا فما أكثر القصص التي تضرب على وتر الجنس يقع في حبائلها السذج حيناً ثم لاتلبث أن تموت وتستحيل ضحكة أو تاريخاً في أحسن حالاتها.

ومثل الجنس ماحوله، وما يعطيه او يبتعد عنه من صور اجتماعية أو احداث تاريخية أو وقائع شاذة خارقة... مما هو أشبه بالخدعة لاتلبث أن تتكشف. ويدخل في ذلك العقد النفسية وما أشاعر فرويد وتلامذته في مدرسة التحليل النفسي، مما لم يكن التكرلي جاهلاً به ولكنه لايريد اليه إذ يريد أن يكون فناناً، وأن تكون قصصه فناً. ان التكرلي لايطلب الجنس لذاته وإنما يريده إنسانياً بالمعنى الواسع للكلمة استدلالاً وكأنه سقط من السماء أو أنشقت عنه الارض. ومن هنا تجد في قصص التكرلي الطبيعة والبيئة الاجتماعية القصد، ولم يأت من أجل غرض نفعي.

وأنت من التكرلي في هذه الصفات لدى قصصه أنت أنت لدى روايته. ألم أقل لك إنه واحد. ان الخط الرابط بين «الوجه الآخر» و «الرجع البعيد» قائم مع ملاحظة التجدد في الادارة تبعاً للحادثة المختارة، والتطور الذي يقتضيه الزمن وتستدعيه التجربة

ويفرضه طول التأمل وتذكيه سعة الثقافة . . . وسعة العالم الذي تهيؤه الرواية ولايتهيأ في القصة القصيرة .

ولا أحسبك تلح ـ بعد الذي رأيت في السؤال عن مدلول عنوان الرواية . الرجع البعيد . أهو الرجوع الى الطبيعة ، طبيعة الأشياء قبل أن تدخل عليها تعقيدات ابعدتها عن دلالتها بما أسمته من عادات وتقاليد ومباديء وأخلاق ودين وما إلى ذلك؟ لقد عرفت تمكن الفكرة من نفس صاحبها حتى صارت وجهة نظر لاتصرعها الفلسفات الأخرى التي ترتدي ثوب السياسة حينا وثوب الاجتماع حينا . . . هي شاغله ، وعليها يدير فنه ، ويتصرف بمادته ، وقد تجور برأي عدد من القراء على حقيقة اجتماعية او تأريخية أو لغوية . . . ولكنها لاتجور على الفن الذي يدعو الى الانسجام ويلف القاريء في جوه . هي شاغله وليكن باعثها مايكون من تربية ونشأة تصفها بالبورجوازية أحياناً ، ومجتمع من العالم الثالث ، وقراءات لاحدود لها ، وتجارب وتأملات ومظاهر تتكشف عن بواطن عجيبة غريبة . لتكن ، ولكنها من التمكن بحيث تستحيل فنا ، ولايستفز صاحبها من الأحداث الا مايشي بها . ولايعدم هذا الأمر وهو يطلبه ، وقد يأتيه عفواً ، بلا ثمن ، ومن غير تقص واستدعاء ؛ فاذا وصل اليه ، وصل بالطبع ـ بصورة «بربرية» وعلى شكل مبتسر ، «وخلال خليط متنافر من الأصوات والألوان والروائح ولكنه لايلبث ان يستصفي البؤرة من العدسة ، ويطرح بعيداً ماحولها مما هو ليس منها او مايجور عليها ويغض منها .

يأخذ صميم الحدث ، ويعايشه طويلاً ، ويقلبه بطناً لوجه ، ويربط به ماهو منه خلال مسموعاته السابقة او اللاحقة . . . ويأتي الربط منسجماً بعامل من القرابه الضيقة وبالخيال الواقعي الذي يتسم به الكاتب ، مع غلالة حبيبة تربأ بالقاريء عن سهولة المطلب واكتشاف المكتشف ، ولابأس في أن يذهب ـ كما يمكن أن نكون قد فعلنا ـ الى أبعد مما ذهب هو اليه . وذلك شأن الأعمال الكبيرة ، وإلا فالاحداث تتأتى للكثيرين وربما تأتت الى غيره على وجه أكثر تعدداً واشد صراحة ناهيك عن آخرين يكتبون من غير حدث أو فكر ولكأننا نتحدث عن أديب اسمه فؤاد التكرلي ، وإذ نكون كذلك نتحدث بتؤدة واحترام ، والاحترام متبادل والتكرلي لايبحث عن «الصراحة» لأنه وديع ولايقف عند «التجريد» لأنه يبحث في الحياة ، ويعمل خياله على عرض الأحداث قطعة متماسكة نابضة ، والحياة معقدة ، فيها الظاهرة والباطن ، والقريب والبعيد ، النقي والكدر ، والقضاء والقدر . . . . . والخير والشر . . ولكن في الجوهر من هذا التعقيد صميم يحس به القاص ويريد من القاريء ـ او الناقد ـ أن يصل اليه بلباقة وأناة ورقي . فاذا لم يصل ، فلابد من انه حاصل على سيء منه ويكفيه بعد ذلك ما اتسم به من اللباقة والأناة والرقي . . . فضلاً عن الانسجام الذي لاشك في حصوله .

والكاتب ـ على اية حال ـ لايريد للناس الّا الخير ، ولكنه لايريد أن يكون خطيباً أو واعظاً أو سهلاً جداً ، ويسره أن يحس قارئه بالغلالة فاذا نفذ الى ماتحتها ازداد سروراً ، ويدخل في سروره كذلك أن يصل القاريء الى الزوايا والى مالم يكن قد أصر عليه . . . ولكن يضيره أن يصنف من مدرسة او تيار أو حركة من قديم أو جديد خشية أن يضيع مع الآخرين وخوفا من الجور على تميزه ، لم يرتح حين وصف واصف روايته بالكلاسيكية ، وأحسبه لايرتاح كذلك لو وصفه بالوجودية . . . وانك لواجد في «الرواية» المدرسة التي تبحث عنها وتتعجل نسبتها اليه . وقد تعجب أو تضحك اذا قلت لك انها كلاسيكية بحبكتها بل وحدتها التي ترقى الى الوحدة التي اشترطها أرسطو في المأساة . . . والصراع وتنامي الدرامية ، ولعلك لاحظت رومانتيكيتها في مدحت ومنيرة ، وواقعيتها في عدنان وباب الشيخ والعجوزتين ، وطبيعتها في الألفاظ النابية التي يبتعد حتى الواقعيون عن التفرد بها ، وللوجودية وجودها في هذه الألفاظ التي ورثتها عن الطبيعة في الكلام على المصير والاختبار وتفاهة الحياة ، وللسيريالية مكانها من العقل الباطن .

ويمكنك أن تجد الأصناف الأخرى دون حاجة الى دليل فهي اجتماعية وهي تاريخية وهي عاطفية .

قد تضحك إذا قيل لك إن رواية ما ، هي المدارس كلها والتيارات كلها بما في ذلك أحدث ماقيل في تيار الوعي وأحدث

ماجاء بعده. تضحك، ولكن هذا هو الذي حصل، وليست البراعة في أن تكون روايتك كلاسيكية.... أو اجتماعية.. وليست البراعة أن تجمع روايتك المدارس كلها والاتجاهات كلها وأن تصل «المودات» بالموروثات، وإنما البراعة هي مارأيت في «الرجع البعيد» إذ جاءت على ذلك الوجه من الجمع المزجي الكائن فعلاً في الحياة وفي الانسان، المنساب صورة لوعي المؤلف بما قرأ عملياً، ونظرياً، ولتأمله الطويل، وتجربته المعيشة. ان «المودات» ـ وهو الذي يهيم بها ـ تأتي وتشيع وفيها الكثير من عناصر الموت، والذكي الذكي من يتمسك بعناصر البقاء، والموهوب من يكون هو نفسه بين الموهوبين.

واذا كان لابد من وصف، فانك قد تذهب الى عشرة أسماء دون أن تقع على الاسم الحقيقي الخفي لهذه الرواية فقد كان صاحبها من الدهاء الفني بحيث يبثه سراً وسحراً، وكان من الانسجام مع موضوعه بما جعله متفرداً وكأن الحادثة هي التي فرضت نمط إدارتها واختارت اللغة التي تناسبها. ولانعيد بعد هذا، ما قلناه من مفهوم علمي عن الجنس رغم الغموض الذي لفه به التاريخ والتقاليد والعادات ورغم الصور المتناقضة التي ظهر عليها مابين طرفي البربرية والمثالية، بين الفحش الذي لايستحي والأحلام والانتحار والرواية. على هذا، واذا كان ولابد من وصف، فلسفية، ولكنها فلسفية في هدوء وسلاسة، وخفاء ودهاء وتبسيط المعقد وحياة في الموت، هي فلسفية فنية او فنية فلسفية. واذا كان الأمر كذلك هان على المؤلف ماقد يوجه اليه من نقد تاريخي حينا واجتماعي حينا واللجوء الى العامية في اللغة حيناً ثالثاً. ولك ان تطرح لفظة «الفلسفة» لضخامتها التي تجور على مفهوم الابداع الأدبي وتستعيض عنها بالفكر... الفكر الذي نفذ الى السر خلال الركام، واكتشف الدائم وراء المتغير ورصد الخالد في اليومي....

وقد قلنا، ورأينا أن التكرلي قرأ كثيراً واطلع واسعاً وأعجب بكثيرين، ولكنه ـ لأصالة فيه ـ بقي متميزاً في نفسه، بقي تكرلياً... لايدرس فنه الا ضمن التكرلية هذه. وكدت أذكر ستندال فيمن اعجب بهم وترى ملامح بعيدة غير مقصودة من



«الأحمر والأسود» ولكني لم أجد سبباً الا في حدود جهل دارسي التكرلي اعجابه وبلغته وشخوصه وتوزيع فصول روايته والشحنات النفسية المنسابة خلال لغة أريد لها أن تكون جافة بمعنى الدقة فكانت دقيقة ولم تكن جافة. أجل اذكره لاعجابه والا فاستندال ستندال والتكرلي التكرلي.

لقد هيأ المؤلف بجملة عناصر شخصيته في الفطري والمكتسب، رواية بمعنى الكلمة، فكانت عراقية وعالمية في وقت واحد، ولابد من يوم تخرج فيه عن الدائرة الضيقة نسبياً من القراء الى لغات العالم. لابد، وستكون الصعوبة في الترجمة بسببين: الأول شدة خصوصيتها في محليتها، والثاني هذه العامية التي استعصت ان تترجم بما احتوت من شحنات حتى الى الفصيحة العربية والسببان متلازمان تلحق بهما صعوبة أخرى هي الخفاء وقل الدهاء الفني في ادارة المغزى البعيد لمحاً يبدو واضحاً على غير وضوح، ويزيد الخفاء خفاء حذر في المؤلف

شاعر به أو غير شاعر به - يبعد به عن الاعراب الصريح المباشر في بعض المواقف. ولكن هذه الصعوبة الأخرى ليست صعوبة على القارىء الغربي الذي الف ان ينفذ الى ماوراء الحروف في موضوعات ليست ممنوعة او محظورة لديه.

انها صعوبة فقط، وليست استحالة بانتظار المترجم القدير. . . ومناسب أن يقرأ «المترجم»[1] قصص مجموعة «الوجه الاخر» والقصص التي نشرها في مجلة «الأديب» وأهملها في المجموعة التي لم ينشرها أصلاً لضعف فني رآه فيها، والقصص التي نشرها بعد «الوجه الآخر» ثم ليعلم سلفا أن شخوصه الذين يحملون الفكرة في قصصه تسعى الى شيء . . » وأن شخوص «الرجع البعيد» أكثر سعياً وعملاً وأملاً. . وكادت منيره - ومدحت - أن يصلا ولكن الظرف حال دون الهدف هذه المرة، الظرف ولا أخاله يقبل كلمة «القدر» عوضاً عن «الظرف» أو المجتمع» لأنه لايقبل نهاية «جدار» سارتر فالقدر لايحكم ولايتبدل، أما الظرف أو المجتمع فقابل للتبدل، ويتحقق حينئذ السعي وتتأكد الفكرة.

ومن هنا فأن أمراً واحداً يستفز التكرلي اذ تتحدث عن شخوصه في فنه القصصي أكثر مما سواه، هو أن ترمي هذه الشخوص بالعجز. انه قد يسكت على رميها بالتشاؤم وهو لايريده لهم، ولكنه لايسكت عن العجز والاحباط والقعود عن العمل. انهم ليسوا عاجزين. فهم يعملون الى درجة المكافحة، أما أنهم لايصلون الى هدفهم فذلك شيء آخر. المهم سعيهم وجدهم ومثابرتهم وجرأتهم مابين الحال التي هم عليها والحال التي يسعون الى بلوغها وكل مافي الأمر أن الهدف صعب جداً وتغيير الزمن ليس سهلاً، وفي «المزمن» يمكن أن يكمن معنى من معاني «الرجع البعيد».

ان التكرلي يريد أن أن تفهم الرواية بالرواية نفسها. انه كتب وله الفكره، وعليك أن تنفذ الى الفكرة خلال البناء المحكم الطري، فان بلغتها على وجه من الوجوه فلا بأس، ويسره ذلك، وان لم تبلغ أو رأيت أشياء كثيرة تبلغ حد التناقض مما هو كائن أولم يكن، فهذا شأن من شؤون الحياة، وشأن أعمال أدبية عميقة يزيد الزمن منها كلما خلدت وبعد العهد بظرفها المباشر.

ان المؤلف يحرص على ان يحتفظ بالسر لنفسه، وقد يقول لمعلق: نعم مجاملة للظروف وهو يريد: لا؛ وقد يقول لا، وهو يريد نعم: وهو يحيل على الرواية راضياً بما تقول لك.

انه رأى وتأمل وفكر وقدر وكتب أثراً فنياً. . ويكفيه انسجامك في أثناء القراءة ويسره إعجابك، أما أن يفتح مكتباً للأجوبة عن الأسئلة فما ذاك من شغله أو شغل الفنانين سابقاً ولاحقاً، ثم انه لم يوغل في غموض ولم يبالغ في رمز.

وبعد

فقد بلغت «الرجع البعيد» أن تكون الرواية العراقية الأولى وأن تكون أبعد من المدى القطري او القومي، وتبقى المشكلة في الأمر الذي يلي صدورها، اننا لن نقبل - بعد اليوم - عملاً يقدم على أنه «رواية» وهو دون «الرجع البعيد» فناً ولابد من أن تأخذ المسميات دلالاتها حتى في مواجهة التكرلي. فقد بلغنا أن نجاحه في الرجع البعيد يستحثه على أن يثنّي ولا بأس ولكننا ننتظر خطوة الى الامام بعدها. ولاشك في أن علمه بأسرار الفن القصصي سيحول به دون المجازفة وقد يريه أن النوم على وسادة «الرجع البعيد» أفضل من خطوة الى الوراء.

قلت للتكرلي. انك لن تكتب رواية ثانية.

قال: لماذا؟ وستكون شيئاً آخر، فلقد ازددت تجربة، وتنوّعت عليَّ الأحداث والحوادث

قلت: حبذا: وياحبذا.

■ الهوامش ■

(١) معلوم أن «الرجع البعيد» ترجمت أخيراً - الى الفرنسية وما كان ذلك ممكنا لولا مشاركة فعلية للمؤلف في عملية الترجمة وقد صعب نقل العنوان بمعنى دقيق فترجم بما يعني «أصوات الفجر» ولقيت الرواية المترجمة صدى حسناً - سيزداد على الأيام لدى قراءتها واكتشاف النقاد لها.



إنسان لا رمز
المرأة في أدب فؤاد التكرلي

■ د. فريدة ابو حيدر

«إن الفن لم يتوصل بعد الى التعبير عما يحيط بالشخصية النسائية من السر والسحر بنفس النجاح الذي عبّر به عن شخصية البطل. والادب في هذا المجال قد كان في اكثر الاحيان قاصراً او انه كان يحط من شخصية المرأة، حتى ولو سلّمنا بالفارق الشاسع بين الفن والحياة الذي ما يزال مثارا للجدل.... وذلك لان الادب والمجتمع في احيان كثيرة، ما زالا ينظران الى المرأة كرمز بدل ان ينظرا اليها كانسان».[1] هذه هي بصورة مختصرة وجهة نظر مارلين سبرنغر، احدى اساتذة اللغة الانكليزية في جامعة ميسوري في الولايات المتحدة، وربما نقول انها وجهة نظر العديدين من النقاد والاكاديميين المهتمين بالادب وبتصوير المرأة تصويرا صادقاً في الاعمال الادبية.

ولو نظرنا الى الاعمال الادبية المختلفة في الشرق والغرب لوجدنا ولاشك ان المرأة في معظم هذه الاعمال ما تزال تصور كرمز. فهي اما رمز للامومة والكمال او رمز للعفاف والوداعة او غير ذلك من الاوصاف الكثيرة التي تضفي على المرأة هالة من الكمال وتبتعد بها عن واقع الحياة، او انها تصور من جهة اخرى وعلى طرف النقيض الاخر مخلوقا فاسدا وشريرا، وانها هي التي تقود البطل الى الهلاك او السقوط.

ومع نشاط الحركة النسائية وازدياد عدد الاعمال الادبية التي تكتبها النساء شهدنا نمطا ادبيا جديدا للمرأة التي تحاول اثبات وجودها بفرض نفسها على المحيط الذي تعيش فيه، وتحقيق شيء من الحرية التي ينعم بها الرجل والتي حُرمت منها دهورا طويلة. وفي هذه الاعمال الادبية نشهد نساءً حقيقيات من لحم ودم يعشن ويتحسسن ويتألمن ويعرفن الحب وربما يتصرفن في احيان كثيرة بطرق تتنافى مع ما الفه المجتمع حولهن وما الفنه في نشأتهن، او تكوينهن التربوي. وفي العقدين الأخيرين شهدنا فيضا من الادب النسائي من هذا النوع في الاداب العالمية بصورة عامة وفي الادب العربي بصورة خاصة. ويمكن ان نشير بهذا الصدد الى رواية ليلى بعلبكي «انا احيا» التي ظهرت في اواخر الخمسينات، ورواية حنان الشيخ «حكاية زهرة» التي كتبت في الثمانينات كمثالين بارزين لهذه المؤلفات التي ظهرت في ما يقرب من ربع قرن.[2] ولكننا اذا شئنا ان نتصفح بشيء من الدقة جميع هذه المؤلفات الروائية سواء منها تلك تظهر فيها المرأة مندفعة لاثبات شخصيتها وكيانها، او تلك التي تظهر فيها بدور المخلوق الوديع او المستكين، لوجدنا ظاهرة واحدة تنتظم جميع هذه المؤلفات وهي التركيز الكلي على المرأة وهي فتاة جميلة في مقتبل العمر او في سن الزواج. وحتى اذا وجدنا من يصورها في ظروف من الفقر او الفاقة فهي تظهر عادة في هذه الظروف فتية وجذابة. والمؤلفون من الرجال يتبادرون عادة في وصف الجمال الذي تتحلّى به بطلة الرواية، بينما نجد الكاتبات من النساء وخاصة اذا كن يكتبن بضمير المتكلم يصورن المرأة هن ايضا فتية ومثقفة ولا ينقصها شيء مما اغدقته الحضارة الحديثة على ابنائها من وسائل الترفيه او وسائل «العيش الراقي». فهي تستطيع ان تسوق سيارة، وان تشعر بارتياح وحرية مطلقة في المقاهي كما تستطيع ان تشترك في احاديث طويلة او مسهبة حول مواضيع مختلفة ومعقدة. ولكن القارىء قد يسأل، ويسأل بحق، ماذا

نقول عن اولئك النساء اللواتي قد تعدين سن الزواج او اللواتي لا يتمتعن بالجمال البراق الذي يغدق على بطلات الروايات او اللواتي لا يتمتعن حتى بالنور والهواء الا من وراء الجدران او الابواب المغلقة؟ وليس هناك من شك اننا نجد هؤلاء النساء اللواتي لا يتمتعن بالمستوى المطلوب من الصبا والجمال في المؤلفات الروائية ولكنهن في اكثر الاحيان على قدر ضئيل من الاهمية او انهن شخصيات ثانوية بدون حيوية وبدون حياة يستعملهن الكاتب اوالكاتبة بغية ابراز مزايا البطل الحقيقي او البطلة الحقيقية. وحتى البنات الصغيرات لا يظهرن في هذه الروايات الا نادرا، الا اذا كانت الفتاة الصغيرة تُعد لكي تلعب دور البطلة في الرواية. والصغيرات يظهرن على كل حال مع تلميحات او اشارات بأنهن سيصبحن نساء مكتملات الانوثة. وبكلمة اخرى، نرى ان الفتيات الصغيرات او البنات الصغيرات لا يظهرن اويعاملن في الروايات كاشخاص لهن حياة فيها كل مافيها من الخيوط المتشابكة من الافراح والاتراح ومن الآمال والانفتاح والبهجة اومن الخيبة واليأس والانكفاء، وانما يظهرن فقط في مرحلة انتقال الى مرحلة اخرى يعنى بها الكاتب او الروائي اكثر مما يعنى بهن وبحياتهن.

وبعد ان قلنا كل ذلك، فربما يجب ان نسرع ونقول اننا قد عرفنا ولا شك كتابا من الذين خرجوا عن هذه الانماط المألوفة ولم يصوروا المرأة في مؤلفاتهم على اساس انها من ملحقات الرجل او قسم من حاشيته، وانما صوروها على اساس انها انسان له شخصيته وله فرديته. فأننا نستطيع ان نذكر عددا من الكتاب في القرن الماضي وفي القرن الحاضر من امثال دوستويفسكي وغوركى في روسيا وفلوبير في فرنسا وهاردى وترولوب في انكلترا وكتابا اقرب عهدا الينا مثل سنكلير لويس في اميركا ومورافيا في ايطاليا من الذين ادركوا وصوروا الحقيقة البديهية البسيطة بأن المرأة انسان من لحم ودم ومشاعر واحاسيس قبل ان تكون انثى وامرأة. وقد نستطيع ان نضيف اسماء اخرى الى هذه اللائحة السابقة. ولكننا اذا استثنينا كبار الكتاب الروس في رأس اومقدمة هذه اللائحة وكاتبا او كاتبين آخرين معهم، فأننا نجد القليلين من الذين صوروا شخصيات نسائية من غير الفتيات والجميلات. لكنّ من الكتاب الذين صوّروا النساء في جميع مجارى الحياة البشرية ووجوهها وصوروهن بالكثير من العطف والفهم الكاتب العراقي فؤاد التكرلي.

فعندما ظهرت مجموعة فؤاد التكرلي القصصية «الوجه الآخر»، وذلك قبل ان تكون الحركة النسائية الحديثة قد برزت الى حيز الوجود، ابدى الكاتب في قصصه تحسسا نادرا ونادرا جدا للعالم الذي تعيش فيه المرأة وفي مختلف التيارات التي تدفعها اليها الحياة. وفي روايته الاخيرة «الرجع البعيد» يظُهر الكاتب مرة ثانية هذه المقدرة الفائقة في جعل القارىء يتحسس ويقدر شخصياته عندما يقفون او يقفن امام محرجات الحياة او منافذها المغلقة.

فالشخصيات النسائية في مؤلفات فؤاد التكرلي تعرض امامنا حياة المرأة العراقية او النساء العراقيات من مختلف مجاري الحياة ومن مختلف الاعمار. وما من شك ابدا ان الكاتب يعرض امامنا في احيان كثيرة فتيات يتميزن بالصبا والجمال، وربما يتمادى، تمشيا مع التقاليد المألوفة، في وصف جمالهن، ولكنه في نفس الوقت يعطي نفس الاهمية لشخصيات نسائية اخرى في مختلف مراحل العمر مثل ام مدحت في «الرجع البعيد» اومثل الام في قصة «الغراب». لكننا نجد ايضا في اعماله الادبية نمطا نسائيا آخر يتمثل في المرأة او تلك الالوف المؤلفة، كما يقال، من النساء اللواتي يتعرضن للقساوة العاتية والتي تصبح الحياة بالنسبة لهن كِسَرا متراكمة من حلم جميل كن يتطلعن اليه في صباهن الباكر ويشعرن بأنه حق لهن في الحياة وليس حسنة من أحد أو صدقة. ومن هؤلاء النساء الكثيرات في مؤلفات فؤاد التكرلي نجيبة في قصة «الغراب» ومديحة في رواية «الرجع البعيد» وسعدية في قصة «الوجه الآخر» وسليمة في قصة «العيون الخضر». فهؤلاء النسوة قد قست عليهن الحياة ورضّت بقساوتها حتى سويداء القلب. وهن يظهرن في كهولة بادية وذبول موجع.

«ولكن وراء هذا المظهر الخارجي» كما يقول توماس هاردي [٣] «كانت هناك حياة عارمة نابضة ولكنها عرفت جيدا بعد حين.... كيف تتبدل الأشياء وتتحول الى غبار أورماد....

كمـا عرفت فظـاظـة الشهـوة وقسـوتهـا وضعف نسيج الحب أو هلهلته.» وفؤاد التكرلي لا يظهر في كتاباته عطفا على هؤلاء النسـاء وتفهمـا للمآسي التي يتعرضن لها فحسب، وأنما يجعلنا نشعر بوحدة المأساة البشرية وبالرباط الأنساني الذي يشد جميع النـاس الى مأساة كل فرد بينهم، رجلا كان ذلك الفرد أم أمرأة. والكاتب لا يلجأ الى تلك التفسيرات الواهية بأن سبب حالة النساء البائسة هو سوء المعـاملة التي يلقينهـا من الرجل، ولكنه يجعلنا ندرك بأن الـرجـال في نفس الـوقت ضحيـة لظـروف وعـوامـل لا يستطيعون فهمها ولا يستطيعون رفعها عن كواهلهم. فمديحة في «الرجع البعيد» قد تركها زوجها. ولكن زوجها حسين ليس انسانا دنيئا يحاول أن يستغل ضعفها، ولكنه بدوره رجل ضعيف وضحية للكحول. كما أن الحياة قد أساءت معاملته هو أيضا وجعلته يختبر كما يقول هاردي «طعم الرماد أو التراب».

والعالم الذي يصفه التكرلي في أعماله الأدبية هو على العموم عالم المدينة. وهو يصف لنا في «الرجع البعيد» مناطق من بغداد قد عرفها وخبرها عن كثب. وبغداد القديمة التي يعود الى وصفها في أحيان كثيرة في أعماله الأدبية هي منطقة تكتظ بالدور القديمة المتكأكئة على بعضهـا والتي تتخللهـا ممرات ضيقة يندر أن ترى نور الشمس. وهكذا نجد أن مجريات الأحداث الهامة في مؤلفاته تتم داخل الجدران. وداخل الجدران، كما نعرف، تعيش النساء ويمكن للقـارىء أن يتعـرف عليهن في حيـاتهن البيتيـة بحثـاً عن العبـاءات التي تستـرهن وبحثـاً عن شتى أعتبـارات الكيـاسـة والحشمـة والليـاقـة التي ترْزح تحتها حياتهن ومشاعرهن. وعندما يقـوم التكرلي بعـرض لوحـاتـه العـامـرة بشتى صور الحياة فهو لا يستطيع أن يترك جانباً أو يتغاضى عن صور الحياة وراء الجدران.

ففي «الـرجـع البعيد»، وهي رواية يدور معظم أحداثها في حي قديم من أحياء بغداد، يطل بنا المؤلف على دقائق الحياة في دار من دور بغداد القديمة ويعرفنا الى أمرأتين متقدمتين في السن هما عمة بطل الروية وجدته. وبالأضافة الى تصوير شخصيات مغمورة لا نجـد لهـا مثيـلا في المؤلفات الروائية الحديثة، وبالأضافة الى تصـويـر هذه الشخصيـات بالكثيـر من العطف والعمق، نجـد أن التكـرلي في تصـويره لشخصية العمة والجدة يقدّم لنا مشاهد تتميز بشيء من روح الهـزل والمـرح تذكر المرء بالمشاهد الهزلية داخل التـراجيـديـا، كمشهد المهّرج مثلا في مأساة «ماكبيث». وهاتان المـرأتـان تستـدعيـان الشفقة رغم روح المرح التي تشيع بينهما. فهمـا لا تعـرفـان شيئـا عمـا يدور بوضـوح انهما قد احتفظتا بتلك البـراءة والعفـوية التي تتميز بها الطفولة، ولا تشعران بالمأساة التي تدور رحـاهـا حولهمـا أو أمـام أعينهمـا. وليس من النادر أن يلتقي المرء بنساء كثيرات تسير حياتهن على هذا النمط في المدن، وفي مجتمـع يبقى مغلقـا على نفسـه. وربمـا نقـول أن في الكثيـر من المدن الشرقية نساء يعيشن الحياة المغمورة التي يصفها التكرلي، وهي حيـاة كانت معـروفـة حتى الأمس القريب في الدور التقليدية في المـدن الأسبـانية. وفي رواية «الرجع البعيد» تمثل هذه الحياة الـوديعـة المغمـورة طرف نقيض مع حيـاة النسـاء اللواتي تعّرضن لتيـارات الحيـاة العميـاء القاسية مثل أم مدحت وأبنتها مديحة وبنت أختها منيرة. ومع أن الجدة والعمة تمثلان لونا متواريا على اللوحة التي يرسمها التكرلي، أو لمسة مكمّلة خفيفة تساعد على ابراز ما حولهـا من الـوان راسخـة أو صارخـة، فالكـاتـب لا يصـور لنا هذه الشخصيـات الثـانـوية كمجرد مخلوقات تستدعي الشفقة، ولكنه يستوقفنا أمام هذه الشخصيات ويجعلنا نفكر:

«رأى عمتـه وجـدتـه تخـرجـان من غرفـة التلفـزيون. لقد مرتا بالحيـاة. مرتـا. لن تقـولا انهما عرفتاها.... من الواضح انه لن ينتهي مثلهما»[٤].

ومثلمـا ينجـح الكـاتـب هنـا في تصوير الشيخوخة كطفولة سـاذجة ثـانيـة فهـو يصـور لنـا في «الـرجـع البعيد» براءة الطفولة الغضة في شخصيتي الصغيـرتين سنـاء واختهـا سها. وربما نقول ان سها لا تُعطي في الـروايـة نفس المدى او نفس النصيب من بناء أو تصوير الشخصيـة الـذي يعطيه المؤلف لسناء، حيث يبدو انه يحيط سناء بتجاوب أو عطف اعمق. ولكننا نجد في شخصية سناء صورة حية كاملة لكـل تلك البـراءة والعـذوبة و«الشقاوة» والبهجة التي ترتبط بأذهـاننـا دائما مع الأطفال. والتكرلي يصور لنا ثرثرة سناء وما تقود اليـه خلافـاتهـا مع اختهـا من جدل بطريقة شيقة حية تجعلنا نرى

ونسمع الفتاة الصغيرة وكأنها تثرثر وتجادل وتضحك على مقربة منا وليس على صفحات أو في سطور الرواية التي نقرأها.لقد قيل عن الكاتب الروسي ماكسيم غوركي انه كان يدخل الى اعماق نفسية شخصياته. ونحن نستطيع ان نقول ذلك عن فؤاد التكرلي حتى ولو لم يكن عندنا غير شخصية سناء للحكم من خلالها على ادبه.

ولعل من ابرز مزايا كتابات التكرلي العطف والتفهم العميق اللذين يصور بهما شخصيات «الساقطات» او «المرذولات» من النساء. ولعل خير ما يمثل ذلك تصويره لشخصية سليمة في «العيون الخضر» ومنيرة في «الرجع البعيد». و«العيون الخضر» قصة قصيرة كُتبت في الخمسينات. ويروي المؤلف فيها قصة مومس تسافر في القطار بين بغداد وكركوك وتفكر بماضيها خلال الرحلة. ومن خلال الاشارات الى الماضي نتعرف على دقائق حياة سليمة، وعلى قساوة والدها الذي قادها الى الرجل الذي كان سبب تدهورها الى حمأة البغاء. ونتعرف أيضا الى حياتها في مبغى في بعقوبة حيث التقت يوما بشاب كان يختلف عن الجميع، وكان يعني شيئا ما بالنسبة لها وبالنسبة لمشاعرها. وفي حالتها اليائسة والمغلقة المنافذ لا يستطيع المرء الا أن يشعر بالعطف عليها وتفهم الجدران القاسية التي ترتطم بها كيفما تطلعت أو أتجهت. وبفضل الكاتب يستطيع القارىء ان يرى بجلاء ووضوح كل ما حدث لسليمة وما يحدث للكثير من امثالها من الفتيات في جميع أنحاء العالم فيقودهن الى الحياة التي يحيينها. وقد نقابل قصة فؤاد التكرلي هذه بقصيدة بدر شاكر السياب « المومس العمياء» تلك القصيدة المشحونة بالشعور النير الصادق والعطف الأنساني العميق والتي تُعتبر من أنبل ما كتب في الشعر العربي في كافة عصوره، ومن أنبل ما كتب في الآداب العالمية في مختلف العصور. ولعل من الأهمية بمكان أن نلاحظ ان التكرلي والسياب لا يصوران شخصيات تعود الى «الأخلاق القويمة» او تقوم بتضحيات او أعمال جليلة لحملنا على التجاوب معها وعلى حبها. وانما يحملنا الاثنان على حب هذه الشخصيات كما هي. وفي ذلك فوارق شاسعة عن تلك الأعمال التي تجعل المرأة « المرذولة» في أعين الناس تُغفّر عن ماضيها أوعن سيئات ماضيها قبل ان تصبح مقبولة أو تُقابل بشتىء من الرضى في نهاية الأعمال الأدبية، كما يحدث الى حد ما في رواية نجيب محفوظ «حب تحت المطر». والمرأة التي تغفر عن سيئات ماضيها من المواضيع المألوفة وخاصة في الآداب الأوروبية في القرن التاسع عشر. وبعض الشخصيات النسائية في مؤلفات تشارلز دكنز مثلا هي من هذا النوع.

وقد نذكر هنا شخصية اميلي في رواية «دافيد كوبرفيلد» وغيرها من النساء «المرذولات» اللواتي يصلحن طريقة حياتهن قبل نهاية الرواية ثم يصرفن السنين الأخيرة من حياتهن في القيام بأعمال نبيلة أو جليلة.

وفي شخصية منيرة في «الرجع البعيد» نجد صورة من أكمل ما قدمته ريشة التكرلي حتى الآن من الشخصيات النسائية. فمنيرة، على خلاف سليمة في «العيون الخضر» ليست امرأة «ساقطة» وانما امرأة «حطّمتها «قساوة الحياة» اذا نحن شئنا ان نستعمل التعابير المستعملة لوصف شخصيات من هذا النوع في المجلات الادبية. فالذي تتعرض له ليس من صنعها، ولكن عليها رغم ذلك ان تعيش حياتها كلها في دفع ثمن ما جناه عليها الآخرون. وقد نذكر بهذه المناسبة شخصية «تس» عند الكاتب البريطاني توماس هاردى، وذلك لان منيرة وتس فتاتان محبوبتان ولا تبطنان الا كل نية طاهرة وصادقة، ولكنهما تذهبان ضحية للقدَر الغادر القاسي. والذي يقوله هاردى عن تس قد ينطبق بحذافيره على منيرة في «الرجع البعيد». فهي، كما يقول الكاتب: «يمكن ان تُقسم من اعماق قلبها وكيانها انها لم تقصد مرة واحدة في حياتها ان تُقدِم على عمل سيء واحد. ومهما كانت خطاياها فهي لم تكن قط خطايا مقصودة. . . . . ولماذا قُدِّر لها ان تُعاقب، وان تعاقب باستمرار على مدى الحياة؟»[٥] فكل من هاردى وفؤاد التكرلي يقولان لنا، كما يبدو، ان الانسان يجب ان يُعاقب اويثاب على نواياه وليس على اعمال لم يكن قط مسؤولا عنها. فمنيرة وتس في نظر الكاتبين بريئتان وطاهرتان لان ايا منهما لم تقصد ان تقدم على اي عمل خاطىء. والذي يقوله لنا الكاتبان بكلمة اخرى هو اننا لانستطيع ان نحكم دائماً على خير عمل من الاعمال أوشره بقدر مماشاته للمعايير الشائعة التي يطالب بها المجتمع. وذلك لان هذه المعايير والقوانين كثيرا ما تكتسب قدسيتها بحكم العادة

والاستمرار والتقاليد وليس بحكم البصيرة الواعية والتفكير النير.

وفي معظم الدراسات حول ادب فؤاد التكرلي نجد انه كثيرا ما يُقابل بالكاتب الاميركي فولكنر. وقد تكون هناك نقاط التقاء او تشابه كثيرة بين الكاتبين في المواضيع التي تعالج وفي الخطوط العامة لرسم لشخصيات الروائية اووصفها وفي لجوء التكرلي في احيان كثيرة الى اسلوب الحوار الذاتي الداخلي الذي يذكرنا بفولكنر اكثر من اي كاتب غربي آخر. ولكن الكاتبين يختلفان تماما في طريقة تقديمهما ووصفهما للشخصيات النسائية. ويجب ان نشير هنا الى ان فولكنر، خلافا للاعتقاد العام السائد، ليس من مدرسة ارنست همنغواى الذي كان يرى المرأة فقط من جانب علاقتها مع الرجل. فقد قال فولكنر نفسه مرة: «انني اشعر بالأسف الكبير اذا كانت كتاباتي قد اعطت انطباعا في اي حين بأنني اعتبر المرأة في مستوى اخلاقي ادنى من الرجل. وذلك لان افكارا من هذا النوع لا تدور في خلدي.»[٦] ولكننا مع ذلك نجد ان المرأة في كتابات فولكنر تتمشى عادة مع الصورة المثالية للمرأة في المناطق الجنوبية من الولايات المتحدة. وهي صورة التفانى الكلي ونسيان الذات في سبيل الزوج والعائلة. او انها بكلمة اخرى تمثل ما سُمي «بالاسطورة التي يخلقها الرجل». لكن النساء في كتابات فؤاد التكرلي لا يتمشين مع اية فكرة مثالية يرسمها الرجل على غرار الصور المثالية التي يقدمها سهيل ادريس مثلا في رواية «اصابعنا التي تحترق» وفي «الحي اللاتيني» او التي يقدمها لنا احسان عبد القدوس في رواية «انا حرة». فبالرغم من اصرار الكاتبين الاخيرين على حصول المرأة على قسط من التعليم وعلى الحرية، فان هدفهما، كما قالت الناقدة ايفلين عقاد: «يقدمان لنا الوضع الراهن في العالم العربي بعد صقله صقلا جديدا. . . . «او ان» جميع المعايير والموازين التقليدية قد رُفعت برمتها الى مستوى جديد يبهرنا بطلاء الحداثة».[٧]

ومع ان اشواطا طويلة ما تزال امام الكثيرين من الكتاب قبل ان ينجحوا في تصوير النساء كأفراد واشخاص بدل تصويرهن «كرموز»، كما تقول مارلين سبرنغر، فان فؤاد التكرلى هو من تلك الفئة القليلة من الكتاب الذين حققوا او اقتربوا كثيرا من تحقيق ذلك. فقد قال فاضل ثامر في مقالته الرائعة بعنوان «فؤاد التكرلى بين رؤيتين»: ان تجربة فؤاد التكرلي . . . . . لا يمكن فهمها الا على ضوء المسار العام لحساسية ادبية وثقافية اوربية تستند الى تراث فكري وروائي ضخم. بأعتبارها امتدادا للحساسية الادبية العصرانية للتراث الفكري العدمى والوجودى في الادب المعاصر.»[٨] وعلى هذا الاساس نستطيع ان ننظر الى تصوير فؤاد التكرلي للشخصيات النسائية على ضوء الادب العالمي. وعندما نفعل ذلك فسنجد ان الشخصيات النسائية في كتابات التكرلى، ان لم تكن شخصيات تتمتع بالحرية التامة، فهي على الاقل تتمتع بحرية تسمح للنساء بأن يشعرن وان يفكرن، او تسمح للمرأة، بكلمة جد محتصرة، ان تكون انسانا لا رمزا.

■ الهوامش ■

(١) مارلين سبرنغر - «اي نوع من النساء»، (مقالات حول الحياة والادب في انكلترا وامريكا)، جمع وتنسيق مارلين سبرنغر. المقدمة، ص١٩

(٢) «انا احيا»، بيروت ١٩٥٨ و «حكاية زهرة»، بيروت ١٩٨٠.

(٣) «تس دوربفيل» بفلم توماس هاردى.

(٤) «الرجع البعيد»، ص١١٣.

(٥) تس دوربفيل».

(٦) جيمس و. تاتلتن - «النساء في الرواية الامريكية بين الحربين العالميتين». مقالة في «اي نوع من النساء. ص٢٩١.

(٧) ايفلين عقاد - «دور المرأة في الادب الروائي المعاصر في شمال افريقيا والعالم العربي»، ص١٤٥.

(٨) فاضل ثامر - «فؤاد التكرلى بين رؤيتين»، الاقلام ٣٠، ١٩٨٥، ص١١.



القصة الخمسية وعالم فؤاد التكرلي

▪ ملامح بنية الاخفاق وبنية السرد

فاضل ثامر

لايمكن لأي ناقد أن يتفهم بيسر طبيعة المسار العام للتجربة القصصية في العراق خلال الخمسينات دون محاولة فحص ومعاينة المناخ الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي أفرز هذه البيئة الثقافية. اذ أن طبيعة النقلة القصصية الخمسينية لايمكن أن تكون محكومة برغبات المبدعين ونواياهم الذاتية فقط، بل لابد وأن تكون أيضاً محكومة بشروط موضوعية أسهمت هي الأخرى في خلق هذا المنحىٰ الجديد. وفي تقديري أن تقديم تحليل شامل للبنية الثقافية والاجتماعية للجمتع العراقي خلال الخمسينات سيكون ذا فائدة كبيرة في أضاءة هذه النقلة التجديدية في القصة العراقية. ولست أنوي حالياً القيام بمثل هذه المهمة المعقدة الا اني أرىٰ ان بالامكان تحقيقها عبر استقصاءات تاريخية وثقافية ميدانية واسعة. وأرىٰ ان المنهج السوسيولوجي - التاريخي الذي يستخدمه بعض النقاد المعاصرين المتأثرين ببعض الاتجاهات النقدية السوسيولوجية والبينوية المعاصرة قادر على ان يضيء هذا التحليل. وقد بدأت تظهر في أدبنا العربي بعض هذه التطبيقات في دراسات بعض الباحثين العرب أمثال د. عبد الكبير الخطيبي[1] ود. محمد برادة[2] ود. سعيد علوش[3] و د. أفنان القاسم[4] وغيرهم. وواضح هنا أن هذا المنهج يفيد من دراسات جورج لوكاش ولوسيان كولدمان في المجالين النظري والسوسيولوجي، ومن منهج الناقد الفرنسي بورديو في المجال التطبيقي والميداني، وبشكل خاص في محاولة اعادة رسم الملامح الأساسية للحقل الأدبي والثقافي والمظهر الخارجي للطبقات الاجتماعية في مرحلة ما[5].

وسنحاول هنا أن نلقي ضوءاً أوليـاً على طبيعة مرحلة الخمسينات على ضوء هذا المنظور مؤجلين الدراسة الميدانية الشاملة الى وقت آخر.

يمكن القول هنا أن الخمسينات تشكل نقلة مهمة في وضع المجتمع العراقي ووعيه الأجتماعي والسياسي والثقافي. ورغم أن جذور هذه النقلة قد بدأت بالتشكل خلال الأربعينات، وبالذات عقب الحرب العالمية الثانية، الا أن مرحلة التبلور والنضج لم تتكامل وتتضح الا في الخمسينات. ولقد تمثلت هذه النقلة ثقافياً في تشكل حساسية أدبية وفنية وفكرية جديدة تجسدت في اغلب مظاهر النشاط الثقافي في الشعر والقصة والمسرح والرسم والسينما والصحافة.

ولا يمكن هنا أن نغفل حقيقة تاريخية مهمة هي أن عوامل النمو الذاتية داخل المجتمع العراقي قد راحت تكشف عن اشكالها الجنينية المبكرة منذ مطلع هذا القرن، وبالذات بعد تحرر العراق من الهيمنة العثمانية واستقرار المتغيرات السياسية والأجتماعية والطبيعة الجديدة التي أفرزتها الحرب العالمية الأولىٰ وما أعقبها من تأسيس مايسمى بـ «الحكم الوطني» وأنفجار ثورة العشرين وتشكل عدد من الأحزاب السياسية والوطنية، وظهور صحافة وطنية مستقلة، وتصاعد النضال الأجتماعي والطبقي بشكل واضح. الا ان النقلة الحقيقة، قد تحققت كما أشرنا بعد الحرب العالمية الثانية التي هزت المجتمع، وخلقت توازناً جديداً في العلاقات الاجتماعية والطبقية. فلأول مرة اكتسب النضال الوطني والقومي محتوىٰ اجتماعياً وسياسياً وحضارياً جديداً. لقد كانت هذه المرحلة بمثابة الحد الفاصل بين طرازين من الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي. وقد أتضح خلال هذه الفترة نشاط وفاعلية

الحركة الوطنية ومؤسساتها النقابية والسياسية والثقافية دفاعاً عن شعارات الحرية والاستقلال الوطني ودفاعاً عن المطاليب المهنية للجماهير والطبقات الكادحة. كما أزدادت الطبقات الحاكمة عزلة وأفلاساً، وعجزت عن التأثير العميق في الحياة الثقافية والفكرية. ولذا فقد راحت أغلب الأتجاهات الثقافية الجديدة تعلن انتماءها لمعسكر الحركة الوطنية ولهموم المرحلة، بشكل مباشر أوغير مباشر. وفشلت الطبقات والفئات الحاكمة والرجعية والأقطاعية في خلق ثقافة متميزة ومؤثرة خاصة بها وذلك لتخلف هذه الطبقات الثقافي ولوضعها المهمات الثقافية والأبداعية في أدنىٰ مراتب أهتمامها. ولذا كانت الحركة الوطنية تكسب الىٰ جانبها القسم الأعظم من شرائح المثقفين، ومنهم الكتاب والفنانون، بل أن الأنتماء الطبقي أو الأرتباط الوظيفي بمؤسسات الدولة الحاكمة لم يستطيعا أن يقفا بشكل فاعل ضد تعاطف شرائح المثقفين مع هموم الجماهير الشعبية وتطلعاتها المشروعة. وبكلمة أخرى كان المجتمع العراقي يعيش عملية مخاض شاملة لانجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وتحقيق النقلة الحاسمة في تأريخية الحديث: انجاز الاستقلال السياسي والاقتصادي وحسم الصراع لصالح قوىٰ الشعب الوطنية.

في مثل هذا المناخ شرعت الحياة الثقافية تقدم مخاضها الابداعي الخاص الذي يشكل المعادل الثقافي للتحولات الداخلية التي تجري داخل بنية المجتمع العراقي. لقد وجد القسم الأعظم من الكتاب والفنانين الذين كانوا ينتمون الى بعض الفئات الاجتماعية الكادحة أو الى بعض شرائح البورجوازية الصغيرة، البورجوازية المتوسطة، أنفسهم وهم يتنفسون هواءاً مسموماً مليئاً بالقيح والتخلف والقهر؛ لذا حاولوا التمرد على هذا الواقع والتطلع نحو هموم التغيير الثوري الذي كانت قوىٰ الشعب الوطنية تعد له، فكان أن أقترنت في رؤيتهم هموم التجديد والابداع بهموم التغيير والثورة.

وبقدر مايتعلق الأمر بالقاص العراقي في الخمسينات، فقد وجد هذا القاص أن الصراعات الاجتماعية والحضارية هي من التعقيد والتشابك بحيث لايمكن التعبير عنها بالأنماط القصصية التقليدية التي سادت في فترة مابين الحربين. كان لابد من التوصل الى صيغة جديدة للتعبير عن هذه الرؤيا الداينميكية الجديدة. فالصراع الداخلي الذي يكتنف النفس الأنسانية في مواجهة ضغوط الواقع وكوابيسه لا يمكن اختزاله بضربة واحدة عن طريق أنماط السرد التقليدية والرسم المسطح للشخصيات والأحداث والصراعات. وهكذا راح القاص الخمسيني يكتشف أسلوبه الخاص، وقد أتسعت دائرة اهتماماته وثقافته وزاد أطلاعه على التجارب القصصية والروائية الجديدة في الوطن العربي وفي العالم، وعلى التيارات الثقافية والفكرية وعلى التجارب الفنية المعاصرة في مختلف ميادين الأبداع. وانطلاقاً من مثل هذا الوعي، راح القاص الخمسيني يسعىٰ للتوفيق بين متطلبات النضال الاجتماعي والألتزام بقضايا المجتمع والعصر، وبين الشروط الابداعية للعمل الفني. فتبلورت لديه، نتيجة لذلك، نظرة أعمق وأشمل لطبيعة العمل القصصي والفني، ونجح في طرح مجموعة من الأساليب والتقنيات القصصية الجديدة كأستخدام المونولوج، وتيار الوعي، والتحليل النفسي والأهتمام بالصراع الدرامي، والأهتمام باللغة القصصية وضروب السرد والقص المختلفة كأستخدام الأصوات والضمائر المختلفة، والأهتمام بعناصر الحوار والوصف ورسم الشخصيات، وغيرها من مقومات القصة الفنية الحديثة.

ولم تكن التجربة القصصية في الخمسينات تشق طريقها الجديد لوحدها في الميدان الثقافي، بل كانت تتزامن معها وتتواصل العديد من محاولات التجديد التحديث في أهم فروع الأبداع: الشعر والمقالة الأدبية والرسم والمسرح والسينما. ففي ميدان الشعر كانت تتبلور الأسس الأولىٰ لتبلور حركة الحداثة الشعرية العربية، كما أستطاعت الحركة التشكيلية أن تكتسب هويتها الوطنية الخاصة عبر تجربة جواد سليم وغيره من رواد الحركة التشكيلية.

لا أريد هنا أن أستهين بقيمة التجربة القصصية في فترة ما بين الحربين وهي الفترة الأساسية التي تشكلت فيها المراحل الأولى للقصة العراقية، الا أني أرىٰ ان هذه التجربة ظلت محكومة

بقدرات ذاتية محدودة، وبرؤيا قاصرة عن تحقيق انجاز أبداعي كبير، وهو أمر مبرر تأريخياً. اذ لم يكن من المنطقي ظهور عبقريات ابداعية متميزة في ميدان بكر من ميادين الأبداع الفني كالميدان القصصي، في مثل ذلك الوضع الأجتماعي والثقافي المتخلف الذي كان يعيش فيه المجتمع العراقي آنذاك. لذا كان فهم القاص العراقي للتجربة القصصية، في فترة ما بين الحربين، بسيطاً وفيه الكثير من مظاهر التسطيح والمباشرة والتقريرية. ولم يحاول القاص العراقي آنذاك أن يخترق القشرة الخارجية للمظهر المباشر والغوص نحو الأعماق الداخلية للمشاكل الأنسانية، أو لمكونات النفس الأنسانية، كما ظلت أدوات القاص التعبيرية محدودة: هيمنة السرد التقليدي والوصف الخارجي والتقريرية والتدخل المباشر والمكشوف من قبل القاص، واقحام الاحكام الأخلاقية والوعظية بشكل غير فني، وتخلخل اللغة القصصية، وضياع الكثير من مقومات الصنعة القصصية وشروطها.

■ **مشروع القاص الخمسيني:**

لقد حاول القاص الخمسيني الانطلاق من أرضية جديدة تماماً والتحرك من خلال رؤيا متجاوزة لهذا الواقع الاجتماعي الذي واجهه وللوضع الانساني بحس فني منفتح. ولقد كان الدكتور سهيل أدريس على حق عندما أثار في أول دراسة جادة وشاملة عن القصة العراقية نشرها في مجلة «الآداب» عام ١٩٥٣ الى أن هذا «الجيل الجديد من أدباء الشباب بدأ ينتج أدباً قصصياً يعبر أعمق ما يكون التعبير عن شواغل مجتمع خلّف وراءه مرحلة اليقظة ليدخل في مرحلة وعي يتزايد مع الأيام» (٦).

ولذا لم يكن هم الحركة التجديدية في القصة العراقية الخمسينية، شأنها شأن الحركة التجديدية الشعرية، الأقتصار على تحقيق أنجاز فني وتقني بحت فقط، بل وفي السعي لتقديم رؤيا جديدة تعبر عن موقف القاص ووعيه في المرحلة الجديدة.

وينبغي لنا هنا الأقرار بأن الأتجاهات التجديدية هنا لم تنبثق من الفراغ، بل كانت تشكل تطوراً ثورياً داخل المجرى العام لتجربة القصة العراقية والعربية بشكل عام. فالقاص عبد الملك نوري، مثلاً، الذي يعتبر، بحق، الرائد الحقيقي لحركة التجديد القصصي في الخمسينات بدأ تجربته القصصية المبكرة المتمثلة بمجموعته الأولى «رسل الأنسانية» (٧) متأثراً الى حد كبير بتجربة القاص الكبير ذنون أيوب. الا أن هذا القاص قد أحس فيما بعد بعجز هذا المنهج القصصي التقليدي عن تلبية حاجات المرحلة الابداعية الجديدة. لذا راح يتمرد على القيم التقليدية في الكتابة القصصية وراح يشق لجيلة طريقاً بكراً عبر معاناة ابداعية قاسية. وبالطبع، لم يكن عبد الملك نوري وحيداً في هذا الميدان. فقد كان هنالك تحسس شامل بضرورات التجديد والحدثة. فكانت هناك بعض المحاولات الشخصية التي ترفد هذا التحول وتدعمه منها محاولات نزار سليم ومهدي عيسى الصقر ومحمد روزنامجي وعبد الرزاق الشيخ علي وغائب طعمة فرحان وشاكر خصباك كما كانت تنضج بشكل متميز تجربة فؤاد التكرلي القصصية.

تحدث مرة القاص عبد الملك نوري عن ادراك أبناء جيله لعجز الأساليب القصصية التقليدية، فكتب عام ١٩٥٣ عن القاص ذنون أيوب مبيناً انه وأقرانه كانوا ينظرون بشيء من الرهبة والتبجيل لهذا العملاق الكبير، ويحلم البعض منهم أن يكون يوماً ما كاتباً شهيراً مثله. الا أنه يكشف بصراحة الى أنه بمرور الأيام بدأت تتبلور لديه بعض القيم والمفاهيم الجديدة التي جعلت صورة ذنون أيوب تبدو له شاحبة وغير فاعلة في تجربته فكتب: «أصبحنا نرى في الفن القصصي تعبيراً عميقاً عن الحياة، لا مجرد عقدة أوحبكة أو نكتة أوفذلكة، ونجد أعظم الآثار الفنية في العالم تتسم دائماً بميزتين رئيسيتين: أنسانية الموضوع وعمقه من جهة، والبساطة في الأداء.» وبعد أن يحلل تجربة ذنون أيوب القصصية يتهمها ـ بشيء من الحدة ـ بالسطحية والتبسيط، بل هو ينحت كلمة جديدة ليصف بها بعض قصص أيوب هي «مقاصات» أي مقالات قصصية». كما يتهمه بأنه «يسرد الواقع في أقاصيصه سرداً سطحياً، وهو لا يتعمق وراء ظواهر الواقع، ولا يغور الى الحس الأنساني المشترك والتيار الذي يجري أبداً في الخفاء. واذا تورط بالتحليل، فأنه يحلل أبطاله على الطريقة الكلاسيكية.» (٨)

بمثل هذا الوعي المتجاوز والجرىء راحت التقاليد القصصية الحداثية ترسخ جذورها بثقة في الحياة الادبية. ويمكن للباحث أن يلاحظ هنا أن حركة الحداثة في القصة العراقية قد حققت نجاحها بشكل أسرع من حركة الحداثة الشعرية، وذلك لأن المحاولات القصصية لم تكن تمتلك موروثا قصصيا متينا وفاعلا، ولذا فقد كانت، في الغالب، متحررة من قيود الجمود والتقليد ومنتمية بشكل كامل الى تكوينات وبنيات حديثة ومعاصرة، وقد أدى ذلك الى سهولة استعارة وتمثل التجارب القصصية الحديثة التي أخذها القصاصون العراقيون من الأدب العالمي. بينما وجد الشاعر الحديث نفسه أمام تراث شعري ونقدي عريض وفاعل، ولم يكن بالنسبة له من اليسير أن يتجاوز النظرة السلفية والتقليدية في ميدان الكتابة الشعرية ليحقق مرة واحدة مستوى متقدمامن مستويات الحداثة الشعرية.

لقد تميزت الخمسينات بالانفتاح الواسع على التجارب والتقنيات القصصية في الأدب العالمي، ولم يعد القاص العراقي يمتلك ذلك الحذر في التعامل مع التقنيات القصصية الجديدة الذي كان يمتلكه قصاصو ما بين الحربين، بل وجد القاص نفسه اكثر ميلاً للتجريب والتجاوز والأنفتاح، وأن كان هو الآخر محكوماً بوعي المرحلة، وبالمستوى الثقافي المتاح، وبنوع وكم التجارب الثقافية والقصصية الحديثة التي كان يتاح له التفاعل معها. وها هو القاص فؤاد التكرلي يكتب عام ١٩٥٤ في دراسة كتبها عن مجموعة «نشيد الأرض» لعبد الملك نوري عن أنتماء التقاليد القصصية الأوربية:

«ان المقاييس القصصية الفنية يجب أن تستمد من الآداب الأجنبية الغربية. ذلك ان الأدب العربي لم يعرف القصة، كما هي عليه في الآداب الفرنسية والانكليزية والروسية وغيرها.»[٩]

بل ان أحد الكتاب العراقيين يكتب في وقت مبكر نسبيا وذلك عام ١٩٤٩ ليعلن هذه الحقيقة. اذ كتب فريد السعدي في مجلة «الأديب» اللبنانية معلناً أن سر التطور الفني الذي حققه عبد الملك نوري يعود الى «مقدرته على التغلغل في حنايا النفوس والى مطالعته ودراساته أنتاج فطاحل القصة العالميين في الغرب»[١٠]

من ذلك كله نلمس تبلور مقاييس جمالية ونقدية حديثة في تجربة قصاصي الخمسينات. ورغم كون القاص الخمسيني منتمياً وملتزماً بحركة المجتمع العراقي الثورية وقواه الوطنية، الا انه لم يحاول أن يحول الكتابة القصصية الى نصوص دعائية محملة بأفكار وشعارات مباشرة. بل راح الوعي الملتزم يكتسب معادلاً أبداعياً وفنياً ناضجاً. وقد عبر القاص فؤاد التكرلي عن هذه الحقيقة في رده على د. سهيل أدريس عندما أشار الى أنه «لم يعد على القاص ان يعكس أوضاعه الأجتماعية في مرآة الأدب، ويهمل كافة النواحي الفنية الأخرى لينتج أدباً حياً محترماً.» ثم يؤكد التكرلي على أهمية القيمة الفنية للنص القصصي فيقول:

«ان للقصة عنصراً آخر غير تعبيرها عن بيئة المؤلف وأوضاعه الاجتماعية. هنالك الناحية الفنية، وهذه الناحية وحدها هي التي تقرر ماهيه الانتاج الأدبي: أهو عمل فني منظم أم تهريج رخيص.» ويواصل القاص حديثه بحماسة اكبر: «ان التعبير عن البيئة وحده، وبصورة مطلقة لم ينتج أدباً حقيقياً، وأنما الغلبة في النقد كانت على الدوام لفنية العمل الأدبي، وهذا هو المقياس الصحيح.»[١١]

ويبدو أن حماسة التكرلي هذه هي التي دفعت الناقد الدكتور محسن الموسوي للقول بأن «جوهر الحداثة في القصة الخمسينية يكمن في الهاجس الفني الذي أفصحت عنه التجربة الخمسينية.»[١٢] وهو حكم، لايكشف في الواقع الا عن نصف الحقيقة فقد حاول القاص الخمسيني أن يحقق توازناً بين الهاجس الفني والهم الأجتماعي بل يمكن القول ان جوهر الحداثة في القصة الخمسينية في تغير رؤيا القاص العراقي التي خلقت هاجسها أومعادلها الفني. بل أن فؤاد التكرلي نفسه كان قد أشار الى هذه المسألة عند حديثه عن الملك نوري ومقومات الكتابة القصصية، عندما بيّن «ان على الناقد أن يكتشف ماهية الشخصية القصصية التي هي في الحقيقة ليست الا مجموع انتاج الكاتب. اذ أن وراء هذه السلسلة من الأقاصيص تكمن شخصية فنية لها طرائق خاصة تختارها بوعي وانتباه، ولها شبه خبره أوعادة

في انتقاء نوع معين من الحوادث والشخصيات ، ولها أحياناً لغة أوكلمات تميل اليها اكثر من غيرها ، ولها قبل كل شيء سبيل مخصوص جداً في التعبير عن حياة الانسان الذي تكمن فيه [١٣]

■ الدخول الىٰ عالم فؤاد التكرلي:

ضمن هذا السياق التاريخي والثقافي والأبداعي أخذت تتبلور شخصية فؤاد التكرلي القصصية لتكون معلماً مهماً من معالم التجربة القصصية في الأدب العراقي الحديث . واذا كان التكرلي يلتقي مع عبد الملك نوري في الكثير من المعالجات والمواقف والهموم التي تسم القصة الخمسينية ، فأنه من الجانب الآخر، يفترق عنه في جوانب أخطر.

فرغم أن تجربة فؤاد التكرلي تصب في المجرىٰ العام للتجربة القصصية الخمسينية وخاصة في انتمائها الىٰ الواقعية النقدية ، وفي الحاحها على الهم الأجتماعي ، فأن لهذه التجربة خصوصيتها وتميزها. وعلىٰ الناقد أن يكشف عن صوت التكرلي بين حشد الأصوات الخمسينية ، فهوصوت متميز، ويفترق عن هذه الأصوات في الكثير من السمات والمنطلقات والمواقف.

فأذا ماكان القسم الأعظم من قصاصي الخمسينات يولي أهمية كبرىٰ للقيمة الأجتماعية للنص القصصي ، ويحاول أن يوازي بين متطلبات الالتزام الأجتماعي والفكري وبين الشروط الفنية للعمل القصصي ، بسبب أنتماء هذا القسم ، فكرياً الىٰ قوىٰ الحركة الوطنية انتماء قوياً ، فقد كان فؤاد التكرلي اكثر حرية في الأحساس بقيود هذا الأنتماء ، وذلك بسبب فرديته ، وابتعاده عن الانغماس في أي نشاط سياسي أو أجتماعي مباشر. وليس معنىٰ هذا أنه لم يكن يحمل موقفاً اجتماعياً أو تحسساً بالواقع الأجتماعي والسياسي آنذاك، بل أنه كان ينطلق في ذلك من موقف فردي ومن تجربته الشخصية أولاً وقبل كل شيء . وهذا يفسر الى حد كبير سبب غياب البعد الايديولوجي الواضح ، والتحليل الاجتماعي في قصصه . ولهذا فقد كان موقفه الفردي هو الذي يتحكم في رؤيته القصصية ، فبات عرضة للمؤثرات الثقافية والقصصية في الأدب العالمي ، وراح ، تبعاً لذلك ، يشكل رؤياه بطريقة انتقائية شخصية ليصبها بالتالي ضمن نسيج فكري متماسك ومنسجم ، يلف أغلب تجاربه القصصية .

■ بنية الأخفاق عند فؤاد التكرلي :

ان عملية استقراء شاملة لنصوص التكرلي القصصية تجعلنا نكتشف أنه يفارق القسم الأعظم من قصاصي الخمسينات في نوع «القيمة المهيمنة» ـ بتعبير جاكوبسن ـ التي تكشف عنها هذه النصوص ويمكننا تعريف المهيمنة ـ والتحديد لجاكوبسن «بأعتبارها عنصراً بؤرياً Focal للاثر الأدبي : انها تحكم وتحدد ، وتغير العناصر الأخرىٰ كما أنها تضمن تلاحم البنية . » أن المهيمنة Dominant تكسب الأثر نوعية ، حيث يهيمن على الأثر في مجموعه عنصر لساني نوعي وهو يعمل بشكل قسري ، لا راد له ، ممارساً بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرىٰ. [١٤]

ومن البديهي أن البنية القصصية ، ليست مجموعة من التقنيات والأساليب الشكلية . وانما هي محصلة رؤيوية تكشف عن موقف القاص تجاه الأنسان والكون والواقع . ولوحاولنا فحص البنيات القصصية في الخمسينات لوجدنا مجموعة من البنيات المهيمنة في الكتابة القصصية في تلك المرحلة منها بنية التفاؤل (أو الأنتصار) و، بنية الأخفاق وبنية الكتابة القصصية البيضاء (أو البريئة) والتعبير الأخير معدل عن لرولان بارت في «الكتابة في درجة صفر» ولا شك أن تبلور أي من هذه البنيات أنما يعكس موقف القاص نفسه . فعندما يحس القاص بدرجة عاليه من التلاؤم مع الواقع الأجتماعي (حتىٰ بالمنظور الثوري للتلاؤم ، ترىٰ هيمنة مجموعة من المرادفات والرموز والدوال التي تصب في مجرىٰ خلق بنية تفاؤلية متفتحة في الخطاب القصصي وهذا مانجده في السمة الغالبة علىٰ النصوص القصصية في الخمسينات ـ عدا استثناءات فردية محدودة . الا أن اهتزاز الرؤية الأجتماعية ، ورفض المصالحة مع العالم ، أوعدم جدوىٰ هذه المصالحة ، أوعدم محاولة تغيير الواقع الخارجي تغييراً ثورياً ، يقود في الغالب الىٰ هيمنة مفردات ورموز وصور محبطة ومغلقة تسهم في صعود ماتسمىٰ بـ «بنية الأخفاق» كما هو الحال بالنسبة

للبنيـــة القصصيـــة لدىٰ فؤاد التكرلي ، ولـدى القسم الأغلب من قصاصي الستينات في العراق .

ومفهـوم «بنيـة الأخفـاق» هو من كشوفـات الألسنيـة الحـديثة وبعض اتجاهات البنيوية وأن وجدت أشارات سابقة له في كتابات نقـديـة لاتنتمي الىٰ الأتجـاهات ، وخاصة بعض الأتجاهات التى تعنى باستقصـاء ثيمات (موضوعات) النص القصصي والشعري . فالنـاقـد الأمريكي وليم ثروي وهو ناقد غير بنيوي تحدث عن هذه البنية وأسماها بـ «حكاية اخفاق» في معرض تحليله لرواية سكوت فيتـزجيـرالـد المشهورة «غاتسبي العظيم» . فقد تعامل هذا الناقد مع هذه الـروايـة بأعتبـارهـا «حكـايـة أخفـاق» . اذ أن اطالة انعدام القـدرة ، ذلـك الانعدام المراهق علىٰ التمييز بين الحلم والواقع ، بين الشـروط التي تتطلبهـا الحيـاة ، والشـروط المعـروضـة لتلك الحيـاة» هو ما يجعـل من تلك الـروايـة «حكـايـة اخفاق»[١٥] وقد تحـدث النـاقد البنيوي الفرنسي غريماس A. G. Greimas عن شعر السياب فوصفه بأنه شعر تتميز بنيته بالأخفاق : الاخفاق في الحب والسياسية والعمل الوظيفي . »[١٦] وقد حاول الدكتور افنان القاسم في دراستـه عن «غســان كنفـاني ـ» الكشف عن بنيتي الأخفـاق والأنتصـار في أعمـال كنفـاني القصصية والروائية فكتب «تفترض كل بنيـة علاقـة بين عاملين : التطـور التـاريخي ، والعنـاصـر المشخصـه المحللة . واذا كان في العـامـل الأول تطـور تزامني ، ففي العامل الثاني تطور لغوي ، وهو مجمّد في وضعه نسبة للأول ، لانتمـائـه الى تاريخ فترة محددة ، وبالمقابل يمكن لهذا العامل أن يتطور داخل أعمال الكاتب ، ويصاحب تطوره تطور المضمون الذي يعبر عنه . وبتطبيق هذا التحديد على بنية الأخفاق ، يمكننا دراستها تاريخياً ولغوياً ، وبقول آخر يمكننا دراسة تكونها . »[١٧]

وفي ميـدان الشعـر ، حاول د . عبـد الكـريم حسن ، على هذا الضـوء فحص ورصـد مظاهر «بنية الأخفاق في شعر السياب[١٨] كمـا يفحص سعيد علوش في «الرواية » الايديولوجيا في المغرب العربي بعض مظاهر بنية الأخفاق وبنيه التفاؤل .[١٩] في الرواية المغربية

■ بنية الأخفاق والشخصية القصصية :

وعلىٰ ضوء هذا المنهـج ، وكمحصلة نهـائيـة لعمليـة استقـراء شاملة لنصـوص التكـرلي القصصيـة ، توصلنـا الى هيمنـة «بنيـة الأخفـاق» على الـرؤيـا القصصيـة للتكـرلي فقد لاحظنا أن أغلب أبطـال التكـرلي يواجهون تجربة الاخفاق في حياتهم ، ولهذا فهم يجـدون أنفسهم في الكثيـر من الأحيـان ، أمام طريق مسدود ، قد يفضي بهم في النهـايـة الى الموت أو الأنتحار أو الجريمة أو خرق العرف الأجتماعي والأخلاقي السائد . وعلىٰ هذا الأساس يمكن فهم دلالـة طغيـان الكثير من المفردات والرموز والصور التي تصب في «الحقـل الـدلالي» لبنيـة الأخفاق . ويرتبط بهذا المنظور كون بنيـة الأخفـاق هذه أنمـا تقتصـر على كونهـا تشكـل أخفـاقـاً على المستـوى الفـردي والشخصي للشخصيـة القصصيـة ، وقلمـا تنسحب بنية الأخفاق هذه لتؤشر حالة أجتماعية أو سياسية شاملة ، وقـد نستثني منـذ ذلـك نصـه الروائي الأخير «الرجع البعيد» الذي تكشف فيه بنية الأخفق عن مستوىٰ اجتماعي إضافة الى المستوى الفردي .

أن كون بنيـة الأخفـاق لدىٰ التكـرلي تتمحـور حـول الشخصية القصصية قد شجعنا على استخلاص حقيقة مهمة هي أن قصص التكـرلي هي من نمـط قصص الشخصيـات ، قبـل ان تكـون من قصص الواقع اليومي أو الهم الأجتماعي ، أو هم القضية السياسية. ما هو مهـم في العـمـل القصصي لدىٰ التكـرلي هو الشخصيـة الأنسـانيـة . أمـا العـالم الخارجي والعلاقات الاجتماعية فليست سوىٰ الأطـار الخـارجي الـذي تتحرك ضمنه هذه الشخصيات . ويبـدو أن التكـرلي نفسـه كان يعي هذه الحقيقـة عنـدمـا ميزّ عام ١٩٥٤ بين نمطين من الكتـاب : النمـط الأول ينظر الى «الانسان في العالم» أما النمط الثاني فينظر الى العالم من خلال الانسان . «فـالكتـاب المعـاصـرون والتـراثيـون بصورة خاصـة وبعض الـكـلاسيكيين ـ والقـول للتكـرلي ـ يضعـون الأنسـان مدارا لأنتـا جهم الفني . ولايعني هذا أنهم هم وحـدهم يبحثـون عن مشـاكـل الانسـان ؛ ولكن يعني أن هؤلاء الكتاب يقدمون لنا في

الأسـاس انسـاناً ثم يعرضون العالم من خلاله ويعبرون عن احتاك هذ الأنسـان بالعـالم الـذي يحيطه . فالمحتوىٰ الموجود في قصصهم هو الأنسان ثم العـالم . ومن هؤلاء دستوفيسكي وسارتر وكـامـوكـافكا . وكل واحد منهم له شخصيته المستقلة في عرض الانسـان على مستـوى هذه الفكـرة . وهناك قسم آخر من الكتاب ينظـرون الى الأنسـان كشيء في العـالم ليس له ميزة الابتداء به . فوصف العـالم عنـدهم كوصف الأنسـان : الاثنـان موجودان على أساس واحد . ومن هؤلاء غوركي وشتاينبك وكالدويل . »[٢٠]

ومن الـواضـح أن فؤاد التكـرلي ينتمي الى طراز الكتاب الذين يقـدمـون لنـا انسـانـاً ثم يعرضون العالم من خلاله ولهذا جاء هذا التـركيز من قبـل القـاص في محـاولـة رسم الشخصيـة القصصية وتحليـل عالمهـا الـداخلي ، وضعف ، في مقابـل ذلك ، وصف العالم الخارجي والعلاقات الأجتماعية والانسانية بشكل عام . أن اقتراب القاص من شخصياته القصصية عبر مدخل كهذا ، غالباً ما جعـل بعض هذه الشخصيـات تبـدو مقطـوعة الجذور عن سياقها الأجتماعي وتفتقد خصائصها النموذجية لتستحيل الى شخصيات فرديـة Individuals بدل أن تكـون نماذج بشرية Types تمتلك بعض الصفـات والخصـائص الانسـانيـة الشـاملة . ونظراً لأهمية بناء الشخصيـة القصصيـة في تجـربـة التكرلي الأبداعية ودفعاً لبعض الألتباسات المحتملة سأتوقف قليلاً عند هذه المسألة .

تعتبر مسألة بناء الشخصية القصصية من أعقد المشكلات التي تواجه كاتب القصة القصيرة والرواية . وربما يعود سبب ذلك الى أن الفن القصصي ، في الجـوهـر ، أنمـا هو فن خلق الشخصيـة القصصيـة في وضـع قصصي محـدد : اجتمـاعي وحضـاري وسيكـولـوجي ما . ولئن امتلأ لروائي حريـة نسبيـة رسم الشخصيـة القصصيـة وتنمينهـا وتحـريكهـا في الـزمـان والمكان ، فان كاتب القصـة القصيـرة عمـومـاً ، والأقصـوصـة بشكـل أخص لايمتلك الاحـريـة ضئيلة بسبب محـدوديـة الحيز المكاني والزماني الذي تتحرك فيه عادة التجربة القصصية . ولذا فأن كاتب الأقصوصة أو القصـة القصيـرة ، في محـاولتـه خلق شخصياته القصصية ضمن هذه الشـروط يواجـه صعـوبـات بالغـة وأشكـالات معقـدة فهـو لايستطيـع دائمـاً أن يحقق مايحققه الروائي : رسم صورة متكاملة وشـاملة للشخصيـة الأنسـانيـة وكشف علاقـاتهـا المعقدة بالواقع الخـارجي ، والتغلغـل الى ثنـايـا عالمهـا الـداخلي والتقـاط ردود أفعـالهـا أزاء المشكـلات المطروحة ، وبالتالي أمكانية تنمية هذه الشخصية عبر الحدث القصصي وتطويرها بما يخلق منها شخصية حقيقـة من لحم ودم . ولـذا فكـاتب القصـة القصيـرة غالباً مايجد نفسـه مضطـراً للتركيز والاختزال وأنتقاء ماهو أساسي وجوهري من خصـال وسمات الشخصيـة القصصية . الا أن هذا الأختزال ينبغي أن لايتم على حساب التكوين الشامل للشخصية القصصية ، لما في ذلـك من مخـاطـر تحـويـل هذه الشخصيـة الى كائن محنط ، وملفق ويفتقد الى الحرارة والحياة . اذ لا يمكن مثلاً القبول ببعض الشـروط التي يصنعهـا بعض النقـاد والتي ترتضي مثلاً بأن تجـرد الشخصيـة القصصيـة من شروط النمـو التطور ، كقول أحد النقاد «أنـه بسبب محـدوديـة المجـال ـ في الصحف ـ فأن شخصيـات الأقصـوصـة هي من النـوع الثـابت ، مقـابـل النـوع المتطور في القصص الأطول منها . »[٢١]

وفي الـواقع فأن القاص يجد نفسه أمام اختيارات متباينة ينبغي حلها : بين خلق شخصية نامية Round Character أو خلق شخصية ثابتة ومسطحة[٢٢] ، Flat character ،وبين خلق شخصية ايجابية أو سلبيـة أو اشكـاليـة proLematic charcter أو بين خلق شخصيـة نمـوذجـيـة Type أو نمطيـة stereotype أو فرديـة Individual .

وربمـا نعـد هنـا مسألـة خلق الشخصيـة النموذجية من أخطر هذه المسـائـل التي تواجـه القاص العراقي بالذات . ولو فحصنا النتاج القصصي العـراقي لوجـدنـا أن القـاص العـراقي في تطلعه لخلق نمـوذج قصصي انسـاني متميز غالبـاً مايسقط في التنميط . فبدل النمـوذج الحسي الحي يولـد النمـط المصطنع المجرد من جدل الحياة والتطور.

لقد علمتنا تجربة الأدب العالمي أن سر عظمة أي نص أدبي ، وقـدرتـه على الخلود ، يكمن في امكـانيتـه على التعيم الفني عن حالـة انسانية نموذجية ، دون أهمال للخصائص الفردية والمحلية للظاهرة أو الشخصية الانسانية . وهذا الميل للنمذجة يتمثل بنسب

مختلفة في تجارب مختلف المدارس والاتجاهات الأدبية. ويشكل خاص الاتجاهات الواقعية التي تسعى لخلق الموقف النموذجي والشخصية النموذجية التي فيها التقاء العام بالخاص، وعلى حد تعبير جورج لوكاش فان النموذج هو «ذلك المركب الغريب الذي يربط الخاص والعام معا بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف. وما يعطي للنموذج جوهره، ليس كونه ممثلا للمتوسط الحسابي للنوع الذي ينتمي أليه، وليس مجرد وجوده الفردي مهما كان تصويره عميقاً. ولكن تلك التحديدات الأساسية الانسانية والاجتماعية التي نجدها متمثلة في أوج تطورها وارتقائها.»[٢٣] والنمذجة بهذا لاتفترض الغاء الخصال الفردية والخصوصية للشخصية الأنسانية، فذلك أمريقود الى التجريد المسرف بل تفترض وحدة الخصال الفردية والنموذجية وتكاملهما «فالعام يبدو واقعياً، وملموساً، لأنه قد بني على أساس من الفهم هو من العمق بحيث أن الا نموذجي لا يحجب الفردي بل على العكس يؤكده، ويجسمه.»[٢٤] الا أن بعض القصاصين يكتفي بعملية تجميع آلية بسيطة لقسمات مجموعة مختلفة من البشر في أنسان واحد[٢٥]، في محاولة لخلق الشخصية القصصية، وهم بذلك أنما يقعون في التنميط[٢٦] وفي تشويه الشخصية الأنسانية وتجريدها من شموليتها وثرائها. فهنالك مثلا من يكتفي بتصوير بعض المزايا الأحادية للشخصية، دون محاولة الكشف عن الصفات المتناقضة والمتصارعة داخل الشخصية الأنسانية الواحدة: فهي تبدو أما شريرة، وأما طيبة، كما يبدو الصراع الأجتماعي، الذي يمتلك تعقيداً مذهلاً موزعاً الى جبهتين فقط: الابيض والأسود. الغريب أن نجد بعض النقاد الذين «ينظرون «لمثل هذا التنميط. فالناقد (مارتن الوود) يعلن بان «العمل الوحيد لرسم شخصية البطل الخير والشرير هي وضع البطل في الجانب الصحيح والشرير في الجانب المغلوط.»[٢٧]

ان الشخصية الانسانية، كما هو معروف، هي من التعقيد والغنى بحيث لايمكن أختزالها بسهولة. والقاص المبدع هو القادر على ادرك كنه الشخصية القصصية في حركتها وتطورها وفي علاقتها بالحركة المستديمة للواقع، وان يكون قادراً على تعرية الجوانب الجديدة والفريدة التي تكون عالمها والتي لم يكشف عنها من قبل، وبكلمة أدق يمكن الأقرار بأن «الخاصية الفردية هي تفرد الشخصية، ليس بمظهرها الخارجي وحسب بل وبعالمها الداخلي، وبكونها تحمل في ذاتها شيئاً جديداً وفريداً لايتم الكشف عنه من قبل، لكنه موجود في الانسان «أي تلك الشخصية التي تعبر عن ظواهر حياتية جديدة غير ملحوظة أو واضحة تماماً، وعن سمات وخصائص هذه الحياة التي تفصح عنها فكرة الكاتب وتعممها في نفس الوقت.»[٢٨]

وعلى ضوء هذه الحقائق يمكن أن نلاحظ أن فؤاد التكرلي، رغم محاولته التركيز على ماهو فردي وخاص في الشخصية القصصية، الا أنه لايهمل عناصر النمذجة الأنسانية الشاملة فيها. وربما يتمثل ذلك في محاولته ألتقاط طراز محدد من الشخصيات المستلبة والمسحوقة ذات الطبيعة الأشكالية في الغالب التي تعيش داخل دوامة صراعية، أوتقف على هامش الحياة أو حواشيها، وكأنها كائنات متفردة وغريبة وهامشية الا أنها من الجانب الآخر، تمتلك تكاملها الداخلي الخاص بها، والذي تكشف عنه في سياق البنية القصصية النامي. وربما يفسر لنا ذلك سر عزلة معظم هذه الشخصيات القصصية، وأستفحال مشاعر الاحباط والأخفاق والتأزم في حياتها. وهذا هو في الواقع مايدفع بـ «بنية الاخفاق» للتبلور بصورة واضحة في تجربة فؤاد التكرلي القصصية، التي تتركز على المستوى الدلالي بالمسارات التراجيدية الفاجعة ابطاله، وفي انكفائهم على ذواتهم أوارتطامهم ارتطاماً تراجيداً بالواقع، كما تتمثل على مستوى البنية الألسنية (اللغوية) في أشاعة «معجم قصصي» - اذا جاز التعبير - من مفردات وصور ورموز الأخفاق والخيبة واليأس والقلق التي يمكن دراستها وتصنيفها بتوفير مجموعة من «الحقول الدلالية» الخاصة بذلك.

ان احساس شخصيات التكرلي بالأخفاق والتوحد والعزلة يجعلنا نكتشف الى مدى كان صادقاً عندما أشار الى أن القصة تمنحنا الاحساس بـ «الوعي الحاد باستيحاش الانسان»[٢٩] فأغلب شخصيات التكرلي تحس بهذا الاستيحاش والاغتراب

داخل العالم، وهي غالباً ماتظل وحيدة معزولة، مقرورة داخل البنية القصصية. ومما يعزز ذلك أن قصص التكرلي غالباً ماتعتمد على شخصية محورية واحدة، مما أتاح الفرصة الكافية لتسليط الضوء علىٰ طبيعة هذه الشخصية وتحليل معاناتها الداخلية وردود أفعالها ازاء الواقع الخارجي، وأهم من ذلك، الكشف عن عوامل الأخفاق والفشل والخيبة في حياتها.

ومن كل ذلك أن نلاحظ أن «بنية الأخفاق» لدىٰ التكرلي يمكن أن تتمثل على أكثر من مستوى. ولو شئنا تسليط بعض الضوء على المستوى الخاص بثيمة Theme الأخفاق دلالياً لوجدناها تتجسد في هذه السياقات الفاجعة، المحبطة، لمصائر الشخصيات القصصية:

فبطل قصة «الوجه الآخر» ـ القصة الرئيسة في المجموعة ـ (محمد جعفر) يحس بحياته كسلسلة من الأخفاقات المتلاحقة، كما أن زوجته (سعدية) تعاني هي الأخرىٰ أخفاقاً مريراً: فهي تخسر كل شيء: طفلها وسعادتها وزوجها، وتتحطم بطريقة فاجعة[٣٠] وبطل قصة «موعد النار»[٣١] أنموذج للبطل الساذج، البريء، الذي يؤمن بقناعات ومسلمات ثابتة والذي كانت تبدو له الحياة بسيطة وواضحة. الا أنه اكتشف ـ ولكن بعد فوات الأوان ـ أن هذه الحياة لم تكن الا شركاً كبيراً سقط في فخة، فكان سقوطه مأساوياً، ورغم مقاومته البطولية، وتمسكه بالحياة، هذا التمسك الذي يذكرنا ببعض أبطال همنغواي المأساويين، فهو ينهار أخيراً جريحاً مطارداً وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة دون أن يوفق في تحقيق حلمه الانساني الساذج. ان بطل هذه القصة أنموذج للا جدوىٰ المقاومة البشرية بالمستوىٰ الذي تكشف عنه بعض كتابات أندرية مالرو خاصة في «الوضع البشري» وبعض الكتابات القصصية الوجودية هذه القصة. ليس هناك رادو خارجي. فالاحداث القصصية تجري وتنثال بآلية خلال عيني البطل، وحتىٰ الوصف الخارجي كان يتم عبر هذه الرؤية: وهي رؤية حسية، بصرية، تلتقط المرئيات لتحيلها الى صور وأشياء وأماكن وشخصيات. وهنا ليس ثمة متسع للتجريد أو التفلسف الذهني والتجريدي. فعينا البطل تتحركان بآلية مخدرة بشيء كبير من الموضوعية. هنا كشف غير مباشر للشخصية الانسانية في حركتها الخارجية ـ الفيزياوية ـ ولكن دونما استقصاءات سيكولوجية. ان الرؤية القصصية تظل عند حدود الأنطباع التلقائي الخارجي، وعند تخوم وعي محدود شبه بدائي وشبه غريزي، لمعاناة انسانية معقدة. ولذا فعندما يغيب البطل عن الوعي سائراً في طريق الموت، يكف السرد نهائياً. وهو أمر نجد ما يماثله في عدد من التجارب القصصية العالمية ومنها رواية «مالون يحتضر» لصموئيل بيكيت.[٣٢] أما جبار بطل قصة «القنديل المنطفىء» فهو يقف مسحوقاً، مشلول الأرادة ازاء قوة الاب الضاغطة وجبروته، فينكمش بسلبية ورعب معبراً عن أقصىٰ درجات الأستسلام والأخفاق. وتجري الأحداث في هذه القصة عبر عيني البطل الساذج، الضعيف، العاجز عن انجاز مهمته كرجل وكزوج لـ «هيلة»، وهو يتحول الى مجرد شاهد سلبي لمسألة تتعلق بصلب رجولته، وهو يرقب أباه الذي ناب عنه في تحقيق المهمة التي فشل فيها. ولئن بدا موقف الأب هذا غريباً وناشراً، ومثيراً للاستغراب بسبب مخالفته للاعراف الأجتماعية في مجتمع محافظ متخلف فهو أشارة مهمة تشف عن رؤيا القاص الفلسفية التي ستتكشف في سلوك عدد من شخصياته القصصة الأخرىٰ والتي تؤكد عدم خشية القاص أو أمتناعه عن تصوير جوانب الأنحطاط والخسة في الشخصية الأنسانية. وتواجه «مديحة» بطلة قصة «المجرىٰ» نهاية مجهولة وغامضة فها هي قد أخفقت في كل شيء وظلت وحيدة. كما أن زوجها قد أخفق هو الآخر في تحقيق أحلامه الحمقاء الطائشة، ان أحداث هذه القصة تقدم عبر عيني البطلة التي ترقب مسلسل حياتها الفاشلة مع زوجها حيث نجد هيمنة كاملة لمفردات الأحباط والهزيمة والخوف. والقاص يحاول أن يسلط الضوء على أزمة مديحة، الزوجة المخفقة، اكثر من التركيز على ازمة الزوج، فتبدو لنا تحت هذا الضوء في منتهىٰ درجات اليأس والأستسلام. انها تتقبل اخفاقها بأذعان لا أنساني. فليس هنالك فعل مضاد، أو محاولة للرفض والتمرد من قبلها. انها ليست اكثر من مراقب سلبي، تماما مثل جبار بطل «القنديل المنطفيء» لمسيرة تجربتها الحياتية حتى بدا لنا موقف القاص

مسرفاً في تعذيب ذات البطلة، وبدت لنا البطلة وكأنها شخصية مازوكية في تقبلها لمظاهر الألم والأنسحاق.

وتتطلع سليمة بطلة قصة «العيون الخضر» الىٰ حياتها المدنسة بأحتقار وعجز، وهي ترصد سلسلة الاخفاقات التي وسمت حياتها الا أنها هي الأخرى تستسلم محبطة لهذا الشرك الذي سقطت فيه: كونها مومس تبيع جسدها لكل الرجال، مما ولّد لديها كراهية شديدة لجميع الرجال، بل هي ظلت عاجزة، بسبب كراهيتها هذه، عن فهم مغزىٰ سلوك ذلك الشاب الغريب الأطوار الذي كل همه التحديق في عينيها الخضراوين وهو يرفض ان يفعل معها ما أعتاد ان يفعله بقية الرجال. لقد استطاع التكرلي أن ينجح في أن يسمو بهذه المومس، وعلى نحو لا يخلو من حس رومانسي، الىٰ درجة البراءة والقداسة، وهو أمر يذكرنا بمعالجات الكثير من الكتاب الأنسانيين الكبار لشخصية المومس في الأدب[33].

وشخصية طارق بطل قصة «أمسية خريف» شخصية معذبة ومهزوزة وهو عاجز حتى عن الانتفاض على وضعه المهان وهو يكاد يشكل الوجه الآخر لأزمة مديحة بطلة «المجرىٰ». فهنا يتم تبادل الأدوار بين الرجل والمرأة. في «المجرى» يعلن الزوج للزوجة عن قراره بتركها لأنه أحب زوجة أخيها الألمانية. أما في هذه القصية فيحدث العكس تماماً. اذ تعلن الزوجة الجميلة على طريقة مدام بوفاري - عن عزمها على ترك زوجها طارق لأنها أحبت شخصاً آخر. ويظل هذا البطل عاجزاً أمام أخفاقه واهتزاز شخصيته عن ممارسة أي فعل رافض أو متمرد وتماماً مثل بطلة «المجرى».

وتصطام أحلام «أبو حسين» بطل قصة «الدملة» بقسوة الواقع فيحس بأخفاقه ولايجد أمامه من سبيل سوى الانتحار. وهو في احلامه وأنتحاره قريب من شخصية كونتن في رواية فوكز «الصخب والعنف» الذي أحب أخته، وحاول قتلها، الا أن السكين سقطت من يده، فيلجأ الى الانتحار كخلاص نهائي لأزمته[34]. فـ «أبو حسين» أيضاً يحب أبنة زوجته، وعندما ترفضه هذه ويفتضح أمره يحس بأزمة قاتلة، ويشعر باحتقارة لنفسه وبأنه قد استحال الى صرصار مسحوق وبعد أن يصطدام بالواقع يقرر الانتحار، مندفعاً بسيارته الى أعماق النهر.

وها هو بطل قصة «غرباء» وقد أكتشف بمرارة أنه لايستطيع أن يقهر أخفاقه وخيبته وها هي اللحظة الوحيدة التي كانت سانحة أمامه تتسرب من بين أصابعه ليظل وحيداً هامشياً، مستلباً تسحقه مشاعر الأخفاق والغربة. فلقد خسر زوجته العراقية، كما خسر حبيبته الفرنسية، وعندما عاد يتشبث بالماضي، شعر بأن أمطار الشتاء كانت تكتسح تشبثه، فها هو يحس بالغربة داخل نفسه، مثلما أحس بها غريبة عنه. فقد أنتهىٰ كل شيء وأصبح جزءا من الماضي المخفق. وتنتظر «نجوبة» - أم محمد - بطلة قصة «الغراب» اخفاقها في حياتها وفي زواجها لتنتظر - بأذعان الفناء في مواقف بعض شخصيات التكرلي - نهايتها المأساوية قتيلة برصاص زوجها، لاشيء سوىٰ لأنها كانت الشاهدة الوحيدة علىٰ خيانة زوجها وعقوقه «أنه يريد قتلها، يريد أفناء شاهد انحطاطه» وتظل هي بأنتظار هذه النهاية الفاجعة. وتلتقي هذه القصة مع الكثير من قصص التكرلي التي تدور حول الخيانات الزوجية وتجارب الحب الفاشل، ولذا فهي لايمكن لها أن تكشف عن رمز سياسي بعيد، كما ذهب الى ذلك الناقد الدكتور عبد الاله أحمد في كتابة الموسوعي القيم «الأدب القصصي في العراق»[35] كما لم نكتشف القيمة الرمزية الدلالية لحكاية «السعلوة والغراب» وعلاقتها بالسياق القصصي العام. فحكاية الغراب في الموروث الشعبي الشائع تشير الى أن الغراب قد غيّر شكله ولونه فخسر الجميع وأنكره أهله، أما بطلة القصة، فلم تتغير كما لايمكن أن تكون هذه الحكاية كناية عن شخصية الزوج، ولذا فقد بدت لنا حكاية الغراب معزولة، ربما كحكاية عابرة فقط ودون أن تمتلك توازياً ذا دلالة مع أحداث القصة. ولهذا فأن تضمين هذه الحكاية لايكشف عن دلالة رمزية محددة.

وتذكرنا هذه القصة بقصة أخرى في هذه المجموعة هي «التنور». فبطل هذه القصة يقدم أيضاً على قتل زوجة أخيه لكي يستطع «أفناء شاهد انحطاطه» وخيانته اللا أخلاقية بأتصاله الجنسي بأخته من أمه (حليمة). والغريب أن هذا البطل أنما كان يشرع بتدبير جريمته تحت الزعم بأنه انما كان يفعل ذلك من باب

«القتل غسلاً للعار» ، وقد بدا لنا البطل في دفاعه المهزوز والمتناقض مثيراً للازدراء والسخرية ، وهويدرك جيداً أن فعلته لايمكن أن تمر دون عقاب .

ويكتشف جبار بطل قصة «سيمپاثي» دفعة واحدة أخفاقه المشين في حياته وأحلامه ، وفي عجزه عن مواجهة قوى القهر الخارجي ، وكذلك هو الحال بالنسبة لبطل قصة «همس مبهم» - ونعني به كاتب اليوميات ـ الذي يجد ان حياته محكومة بالأخفاق بسبب طبيعة الجو العائلي المفكك الذي يعيش فيه . فهويخفق في الحصول على حنان أي من أبويه ، ليظل وحيداً ، ومعذباً .

ويجد عبود بطل قصة «الطريق الى المدينة» ـ وهي واحدة من أجمل قصص التكرلي ـ نفسه أزاء ركام من الأخفاقات الشخصية . فهو بالنسبة للآخرين مجرد «هزأة يثير السخرية . وفجأة يجد نفسه أمام تحريض خطير: أن يقدم على قتل أخته «غسلاً للعار» ويحقق القاص نجاحاً مذهلاً وهويتقصى أعماق البطل ونوازعه وقدراته ويوظف لذلك صورة المرئيات الخارجية والداخلية بشكل متوازن ومتقن ، ويحاول البطل أن يتجاوز ضعفه وإخفاقه ليتخذ قراره النهائي ، الا أنه يعلن عن عجزه ثانية وهويصرخ باكياً بأنه لايقدرعلى فعل ذلك ، والغريب أن حالة الأخفاق هذه التي تصب فعلاً في مجرى خلق «بنية اخفاق» تكتسب دلالة أيجابية وأنسانية على المدى الشامل . فهذا الأنهيار المفاجىء ، هوموقف انساني . لقد رفض البطل التواطؤ مع الأعراف الأجتماعية التي تبرر« القتل غسلاً للعار» . ولقد كان القاص محقاً في دفاعه عن هذه القصة ضد التأويلات الملتبسة عندما أشار الى ان عجر البطل لم يكن عجزاً حقيقياً ، وأنما هو رفض لهذه الأعزاف الأجتماعية ولكل مبرراتها الوهمية[٣٦]

هذا ، ويمكن أن نستثني قصتي «الأخرون» و «الصمت واللصوص» من تعميم هيمنة «بنية الأخفاق» ، وهما قصتان يمكنهما الأنضواء تحت ضرب مغاير هو «بنية التفاؤل» أو بنية الأنتصار»[٣٧] . وليس مصادفة أن نلاحظ أن هاتين القصتين تتكئان على رمز سياسي . في الأولى يبدو الرمز السياسي (أوبالأحرى الموضوع السياسي) واضحاً ومباشراً ، أما في الثانية فيفترض فيه أن يكون مخفيا وموازياً لبنية الحدث الواقعي . ويخيل لي أن التكرلي قد كتب هاتين القصتين تحت ضغط النضال الجماهيري والسياسي الوطني والقومي . فقد كتب القاص قصة «الأخرون» عام ١٩٥٣ ، أي مباشرة بعد انتفاضه ١٩٥٢ الجماهيرية التي برز فيها دور المرأة العراقية واضحاً ، كما كتب قصة «الصمت واللصوص» عام ١٩٦٨ أي مباشرة بعد حرب الخامس من حزيران وتصاعد النضال الجماهيري القومي وتطور حركة المقاومة الفلسطينية ، ولذا فأن هاتين القصتين ظرفيتان ومحكومتان بشروط سياسية معينة . ورغم تقديري لنوايا القاص النبيلة ، فقد بدا لي القاص اكثر توفيقاً في خلق «بنية الاخفاق» بينما بدا لي مصطنعاً في خلق «بنية التفاؤل» .

ورغم أن قصة «الآخرون» ، تكشف عن حس سياسي تفتقد أليه أغلب قصص التكرلي الأخرئ الا أنها ظلت تفتقد الى العمق الذي عهدناه في القصص الأخرى وأسرفت في التعامل المباشر مع الحدث السياسي وتفاصيله الجزئية الدقيقة . أما قصة «الصمت واللصوص» فقد أخفقت تماماً في توكيد الرمز السياسي . وقد سبق لي وأن توقفت أمام قضية الترميز في هذه القصة في دراسة نشرتها عام ١٩٦٩ ، أي مباشرة بعد ظهور القصة ، أشرت فيها الى أن القصة قد «حاولت الاتكاء على رمز سياسي خارجي ، بدا شاحباً وباهتاً وهي حال تجريدها من البعد الرمزي السياسي الآني تتحول الى ميلودراما عادية تماماً . »[٣٨] وهذا ماحدث لها تماماً . فالقارىء الاعتيادي الذي يقرأ هذه القصة في ظرف وزمان مختلفين يغيب عن ذهنه هذا الرمز الخارجي الطارىء الذي أتكأت عليه القصة . بل أن ناقداً كالدكتور محسن الموسوي ، لم يتوقف أصلاً أمام هذا الرمز السياسي وعالج القصة كقصة أعتيادية ضمن علاقاتها الحسية المباشرة وأعتبرها تقدم رصداً بوليسياً يجعلها أقرب ماتكون الى حكاية بوليسية أو قصة مغامرات[٣٩]

ان ذلك يعود ، في تقديري الى فشل القاص في طرح فكرة الرمز الشامل الذي يسير بموازاة الحدث القصصي الحسي مثلما فعل جيمز جويس في رواية «يولسيس» ونجيب محفوظ في رواية

«أولاد حارتنا» حيث نجد مستوىً رمزياً أو تاريخياً يتحرك بموازة الأحداث الحسية التي تقدمها التجربة الروائية.

وهكذا نجد أن فؤاد التكرلي اكثر صدقاً وتوفيقاً في خلق «بنية الاخفاق» في أي شيء آخر. ويمكن أن نكتشف بسهولة، بعد هذا الأستقراء الشامل، وبعد محاولتنا استنطاق النصوص القصصية، أن أغلب هذه الأخفاقات هي ذات طابع شخصي وفردي، وهي قلما تمتلك صفتها الأجتماعية والنموذجية، وهي أيضاً لاتحاول أن تنسحب على أزمة الواقع الاجتماعي ككل (ونستثني من ذلك كما أشرنا سابقاً روايته الأخيرة» الرجع البعيد).

فهذه القصص غالباً ماتركز على تفكك العلاقات الاجتماعية والزوجية والأسرية، وتمزق القناع عن مظاهر الزيف والخديعة والرياء في المجتمع، وهي تركز بشكل خاص على الأزمات الفردية التي يفرزها الواقع والتي تدفع بالشخصية القصصية نحو الأخفاق. وهو أمر يذكرنا مرة أخرى بمقولة الناقد الأمريكي وليم تردي حول جوهر الأخفاق لدى سكوت فيتزجيرالد وبشكل خاص في عجز البطل عن التمييز بين الحلم والواقع، وبين الشروط التي تتطلبها الحياة، والشروط المعروضة لتلك الحياة.»

■ بنية السرد القصصي:

وأذا ما حاولنا تقصي المعادل البنيوي لـ «بنيه الأخفاق» هذه على مستوى «بنية السرد» لوجدناه يتفق تماماً وجوهر رؤيا التكرلي القصصية.

فالتكرلي قد تجاوز أساليب السرد التقليدي والوصف الخارجي والتقريريه التي شاعت في الكتابات القصصية خلال فترة مابين الحربين، وحاول أن يكتشف أسلوباً يتفق وهذه الرؤيا الفردية المخفقة. ويتمثل هذا الأسلوب في محاولة رصد العالم الخارجي خلال عيني الشخصية القصصية المحورية. فالعالم الخارجي لايوجد الا من خلال وعي هذه الشخصية وحركتها. وعندما تكف هذه الشخصية عن الحركة أو الحياة، فان الرصد القصصي يكف عن المواصلة. هنا عملية أمحاء تكاد تكون كاملة



لشخصية القاص. لم يعد للقاص وجود خارجي مستقل، ولم يعد يحاول التدخل في رسم حركة الأحداث الدرامية، بل هو يترك السياق الجدلي المنطقى للاحداث يأخذ مجراه بتلقائية. وهنا أيضاً تختفي شخصية القاص «الكلي العلم» الذي يفهم كل شي. فهنا تكون الرؤيا القصصية حسية ومحكومة برؤية البطل المحوري.

ومن الواضح أن فؤاد التكرلي لم يكن قادراً على تحقيق مثل هذا الأنجاز لولا الجهد التأسيسي الفذ لتجارب عبد الملك نوري في هذا الميدان، كما أن ذلك لم يكن بعيداً عن تجارب عدد من القصاصين والروائيين العرب أمثال نجيب محفوظ ويوسف

أدريس، وقبل كل شيء لم يجر ذلك بمعزل عن اكتشاف التقنيات الجديدة في ميدان الكتابة القصصية المتمثلة أساساً في تعرف قصاصي الخمسينات على تيار الوعي وضروبه المختلفة وبشكل خاص على كيفية توظيف المونولوج الداخلي في الأدب العالمي.

ويرىٰ روبرت همفري أن اكتشاف تكنيك تيار الوعي من قبل روائيي القرن العشرين يعتبر نقلة مهمة في التطور الروائي عن رواية القرن التاسع عشر، وهويذهب الى المدى الذي يرى فيه أن تيار الوعي يمثل ثورة حقيقة في تاريخ التطور الروائي[٤٠] وربما يفسر لنا هذا الحكم سر أهمية التقنيات القصصية الجديدة ومنها «تيار الوعي» في تحقيق النقلة القصصية التي انجزها قصاصو الخمسينات أمثال عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي ومهدي عيسىٰ الصقر وغيرهم. الا أننا هنا يجب ان نخدر من المبالغة. اذ لايمكن أن نزعم أن تجارب قصاصي الخمسينات قد وظفت ضرباً صافياً ومتكاملاً من ضروب «تيار الوعي» بالمستوىٰ الذي عرفناه في كتابات جيمز جويس أورجينيا وولف مثلاً. فالكثير من التجارب القصصية ظلت عند حدود القصة السيكولوجية بأعتمادها الأساسي علىٰ مناطق الوعي و«التذكر» الواعي ولم تنغمس كلياً في مستويات اللاوعي التي يفترض أن تتقصاها قصة «تيار الوعي».

وكما يشير روبرت همفري نفسه فأن قصص «تيار الوعي» تختلف عن كل القصص السيكولوجية في انهاتهتم بالمستويات غير الكاملة، اكثر من أهتمامها بمستويات التعبير الذهني، وهي تلك المستويات التي تقع علىٰ هامش الأنتباه[٤١] بل أن هذا الناقد يذهب الى القول بأن مارسيل بروست لم يكتب رواية من روايات تيار الوعي لانه «مهتم من الوعي بالجانب المتصل بالذكريات فحسب. حيث كان يمسك بالماضي عن وعي بغية أقامة صلة مع الحاضر[٤٢] ولهذا يمكن القول أن الكثير من التجارب القصصية الخمسينية كانت تمس مساً خفيفاً تكنيك «تيار الوعي» وكانت تكتفي منه بالمناطق الذهنية االواعية، وهي غالباً ماتظل قريبة من ضروب المونولوج، والمونولوج الداخلي بشكل خاص، الذي لايفترض بالضرورة أنغماساً كلياً في الأعماق اللاواعية للذهن الأنساني. وهكذا فقد رحنا نلاحظ اسرافاً في استخدام المونولوج كلياً أو جزئياً في تجارب قصاص الخمسينات وبشكل أخص في كتابات فؤاد والتكرلي، بحيث بات بالأمكان الحديث عن «القصة المونولوج» ويتجلىٰ المونولوج عبر تطبيقات متباينة.

فقد يكون المونولوج حوار الشخصية القصصية مع نفسها، وقد يكون هذا الحوار داخلياً غير مسموع فيسمىٰ بالمونولوج الداخلي، وقد يكون هذا المونولوج مسموعاً يخاطب فيه البطل نفسه أو شخصاً آخر متخيلاً، فيكون قريباً من المناجاة المسرحية، وقد يكون المونولوج في شكل تأملات ذاتية تزاوج بين العمليات الذهنية الداخلية وأفعال التذكر وبين ملامسة الواقع الخارجي ملامسة حسية مباشرة. وقد يدرج بعض النقاد على اعتبار العديد من أنماط البناء القصصي مثل «تيار الوعي» نفسه تحت باب المونولوج أيضاً. ولذا فليس غريباً أن يلجأ كاتب القصة القصيرة الىٰ المونولوج. فالتجربة القصصية، تسعى عادة لالتقاط شريحة حياتية محددة وصغيرة، بتركيز وتكثيف كبيرين مركزة على شخصية قصصية واحدة في الغالب أوعلى عدد محدود من الشخصيات.

ولذا يجب اللجوء الى الحذر والدقة عن تحديد ضروب المونولوج أوتيار الوعي في التجربة القصصية لأي قاص خمسيني، وبشكل خاص لقاص متميز كفؤاد التكرلي. اذ أن أي تحليل متسرع لبنية السرد القصصي لدىٰ التكرلي قد يوهم بأن القاص يلجأ أساساً الى أسلوب القص الخارجي، أو أستخدام ضمير الغائب «هو» أو هي». الا أن تحليلاً دقيقاً سيؤكد لنا أن القاص أنما يوظف لنا هنا ضرباً من ضرب المونولوج الداخلي الذي تطل خلاله صورة أخرى من صور «أنا الراوي» يطلق عليه تودروف بـ «أنا الراوي الغائب»[٤٣] الذي يقابل لدىٰ بعض النقاد مصطلح «المونولوج الداخلي غير المباشر» والذي يعني استخدام ضمير الغائب بدل استخدام ضمير المفرد المتكلم.[٤٤] ويذهب دوجا ردن الى أن المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب انما هو مجرد قناع للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم.[٤٥]

في هذا التكنيك يختفي الرواي وراء الأحداث التي ينقلها وهذا «الصوت الواحد» ماهو الاّ صورة أخرىٰ لشكل السيرة الذاتية

(الاوتوبيوغرافي) حيث يساعد هذا التكنيك في «البحث عن الحقيقة الفردية»[٤٦] لارتباطه «بالقيم التي تؤكد على المظهر الفردي»[٤٧] كما يساعد أيضاً في عملية استبطان عالم الشخصية القصصية الداخلي، كما أن ذلك يلائم بشكل خاص النماذج الانسانية ذات المدراك الانسانية الوطئة أو البدائية، حيث يبدو هذا التكنيك اكثر منطقية ومطابقة لواقع هذه الشخصيات، وذلك لأن (أنا الراوي الحاضر) يفترض في الشخصية القصصية حداً معيناً من الوعي والادراك والتأمل. ورغم مايقال أحياناً من أن تكنيك «المونولوج غير المباشر» أو مايسميه تودروف بـ «أنا الراوي الغائب» قد يشي بوجود القاص، الا أن التكرلي استطاع في الكثير من تجاربه القصصية أن يوفق في توظيف هذا التكنيك مع الحفاظ على أمحاء شخصيته ومنع تدخلها القسري في سياق الأحداث.

تميل بعض الدراسات النقدية الانكليزية والأمريكية المعاصرة لايجاد مقابلات اصطلاحية جديدة لبنية السرد التي تستخدم «أنا الراوي الغائب» بتعبير تودروف أو «المونولوج الداخلي غير المباشر» بتعبير روبرت همفري. ومن هذه المصطلحات «المونولوج المروي» Narrated Monologue ومصطلح «الادراك المتمثل» Represented Perception وهما يشبهان مصطلحاً ألمانياً هو «الحديث المجرب» erlebte Rede (G) ومصطلحاً فرنسياً آخر هو «الاسلوب الحر غير المباشر» Style indirect libr'e (F.).

وتشير الناقدة لوريل برنتن في تحديدها لدلالة لمصطلح مقارب آخر يعرف أحياناً باسم «الكلام والمفكر المتمثل» بأنه تكنيك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف الماضي (زمن الحكاية) وضمير الغائب وهو يعبر أيضاً عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية. وترى الناقدة أن هذا الأسلوب، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة، يحدد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معاً، كما يحدد بأشارات شكلية في السياق القصصي. ويستطيع المؤلف في هذا الأسلوب، بشكل مباشر، أن يتمثل، بدلاً من أن يقوم أو يقرر، الوعي بدون أن يتضمن ذلك حديثاً داخلياً للشخصية.

أما مصطلح «الادراك المتمثل» فيستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من الوعي، أي ادراكات الشخصية للعالم الخارجي. وهو يشبه التكنيك الأول من حيث وجود ملامح لغوية مشتركة بينهما، ولكنه يتميز بملامح خاصة به كذلك، ومنها الربط بين العالم الداخلي والعالم الخارجي والمزج بينهما في النص القصصي. فالعالم الفيزيائي الذي يعبر عنه عادة في وصف من قبل المؤلف، يصبح ادراكات حسية في وعي الشخصية. فالادراك المتمثل يقدم البديل الوحيد للتقرير غير المباشر عن ادراكات الشخصية. اما بالنسبة لتكنيك الكلام والفكر المتمثل Represented speech and thought فالمؤلف يستطيع هنا أن يتمثل ادراكات الشخصية بشكل مباشر، دون أن يوحي ذلك بحديث داخلي للشخصية. وتميل الناقدة المذكورة الى اعتبار هذين التكنيكين جزئين متكاملين في اسلوب قصصي متماسك. (راجع مجلة «فصول» القاهرية - العدد (١) ١٩٨٤ دراسة حسن البنا «عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية» ص ١٣١ - ١٣٦).

وهكذا يبدو لنا التكرلي متعلقاً تعلقاً خاصاً بهذا الصوت القصصي لدرجة اننا قلما نلمس توظيفاً واسعاً لبقية الأصوات القصصية، بحيث بات بالامكان ادراج الكثير من هذه القصص - من زاوية بنيتها السردية - ضمن تشكيل سردي متجانس. ولايسعنا هنا إلاّ الاعتراف بأن تلاحماً حقيقياً يتحقق في قصص التكرلي بين رؤيته الفردية الخاصة وبين بنية الأخفاق من جهة وبنية السرد القصصي من جهة أخرى.

ان التقاط بعض العينات السردية لبنيه السرد لدى التكرلي يجعلنا اكثر قدرة على دعم أحكامنا النقدية.

قصة «الوجه الأخر» مثلاً تبدأ بما أسماه تودروف «أنا الراوي الغائب» الذي يوظف في المظهر الخارجي ضمير الغائب «هو» فيبدو ملتبساً بنمط السرد التقليدي:

- «خطر له حين مر أمام مقهى حسن عجمي أنه سيعود للجلوس فيها عصر هذا اليوم»

وفي قصة «موعد النار» تبدأ القصة بطريقة مماثلة:

- «رأى رفاقه الخمسة يختفون عند وصولهم الجسر...»

ورغم أن القاص يبدأ قصته «غرباء» بمشهد وصفي خارجي في

المظهر، الا أن هذا الوصف كان ينثال عبر وعي الشخصية القصصية المحورية. ولذا سرعان مايعود «أنا الراوي الغائب» لمواصلة تدفقه ثانية:

- «كان ينتظر تحت سقف موقف الباص، ورذاذ الماء البارد يضرب وجهه من وقت وآخر. وكان يشعر ببهجة تداخله وهويتطلع الى المطر والى الشارع اللامع ووجه المنتظرين قربه»

وفي قصه «الطريق الى المدينة»:

- «نظر عبود الى الظل في الماء تحته، كان قصيراً شاحباً، والمويجات تهزه وتعرجه.»

وفي «الصمت واللصوص»:

- «أحس أنه مستيقظاً..»

في «الغراب»:

- «حملت الفانوس عالياً بيدها اليسرى ونزلت درجات السلم وهي تنصت الى همهمة أمها الغامضة..»

في «سيمپاثي»:

- «كان منطرحاً على فراشه تحت المروحة، عاري الجذع، وشعره الأسود الكث يخفي عينية، حين أيقظة رنين الجرس.»

وتبدأ قصة «القنديل المنطفىء» بداية وصفية أيضاً الا أنها مثل قصة «غرباء» سرعان ماتعود لاستقراء واستبطان أعماق الشخصية القصصية بالأسلوب الأليف لديه:

- «لم تتحرك الستارة السوداء، ولم يزل القسم الآخر من الكوخ هادئاً. كان الهواء عاصفاً في الخارج، وقطرات المطر تضرب سقف الحصير، لكن السكون بقي خانقاً كل شيء في الكوخ الرطب. سمعهما يتكلمان منذ ساعة طويلة، أمه وأباه، فواتاه شعور مؤلم خفي بأن الأمر سيقع بعد قليل.»

وهكذا يسلّم المدخل الوصفي الى سياقه السردي الأساسي ومثل هذا التناول يكاد يجري بطريقة تكاد متماثلة في قصص «المجرى» و «الدملّة» و «الأخرون»

ولاتعني هيمنة أسلوب القصصي ذي الصوت الواحد في أغلب كتابات التكرلي غياب الألوان السردية الأخرى، فهي تظهر، ولكن بنطاق محدود نسبياً. ففي قصة «أمسية خريف» وهي من قصصه المبكرة (١٩٥٢) تبدأ القصة بوصف تقليدي وتقريري خارجي ينشئه القاص نفسه، وبتدخل مباشر على طريقة القصة التقليدية الكلاسيكية:

- «سار بخطوات مخترقاً الشارع المشّجر. كان طويل الجسم يرتدي ملابس زرقاء وغامقة، وعليه مسُحة غريبة من السكون»

الا أن القاص يفارق هذا الوصف الخارجي الذي يجري بمعزل عن وعي البطل المحوري ليلتقط مرة أخرى ضمير «أنا الراوي الغائب» مستبطناً أفكار البطل ومشاعره:

- «ذكره هذا المساء الخريف الرطب الهاديء بالشتاء المقبل وبجليد الشمال»

وهكذا تعاود القصة عافيتها السردية، بعيداً عن تدخل القاص الخارجي. كما يلجأ القاص في «العيون الخضر» الى عدد من التنويعات الأسلوبيه. ففي القصة وصف خارجي تقليدي يحركه القاص، وفيها أيضاً عناية برسم المشهد الدرامي والأهتمام بشكل خاص بفاعلية الحوار، أضافة الى توظيف ضمير «أنا الراوي الغائب» ولذا تكتسب هذه القصة حركة وداينميكية جعلتها تكتسب شهرة واسعة في قصص التكرلي المبكرة (ولاتغيب عن بالنا طبيعة الموضوع الانساني الذي تعالجه القصة طبعاً). ولايعني حكمي هذا الدفاع ضمناً عن اسلوب الوصف الخارجي الذي أستهل به القاص أحداث القصة، فهويظل الحلقة الأضعف في ألوان السرد القصصي، لانه غالباً مايكشف عن تدخل القاص الذي يحرك الحدث القصصي.

أما في قصة «همس مبهم» وهي قصة مبكرة أيضاً سبق وأن كتبها القاص عام ١٩٥١ ولم ينشرها في الطبعة الأولى لمجموعة عام ١٩٦٠ وأنما أضافها الى الطبعة الثانية المزيدة التي صدرت عام ١٩٨٢، فنجد نمطين من أنماط السرد القصصي: النمط الأول يتمثل في أستخدام «أنا الراوي الحاضر» - أو مايسمى بضمير المتكلم المستخدم عادة في كتابة قصص السيرة الذاتية والاعترافات الشخصية. حيث يتحدث القاص بلسان الشخصية القصصية:

- «منتصف الليل. كنت جالساً في غرفتي قرب الشباك أتطلع الى

الافق البعيد» ومن الواضح أن «أنا الراوي الحاضر» هنا ليست بالضرورة هي «أنا» القاص.

فالقاص لايقدم لنا في هذه القصة اعترافات ذاتية، بل هو يتقمص صوت الشخصية القصصية أو مايمكن أن نسميه «قناع» Mask الشخصية القصصي، وهو أمر مألوف بشكل خاص في الشعر.[٤١]

أما النمط الثاني الذي يستخدمه القاص في هذه القصة فيتمثل في أسلوب اليوميات أو المذكرات، وهو أسلوب فيه الشيء الكثير من الاختزال والقطع والقفز على السياق الزمني، حيث نقل لنا القاص «يوميات» متوسطة سجلها على حواشي كتاب مدرسي، فنقل بذلك مركز الثقل الى شخصية قصصية جديدة هي شخصيته «التلميذ المجهول»:

- «٤ نيسان: لماذا تبدو حياتي هكذا؛ دروس، دروس، دروس متى سأنتهي من هذه الأوراق الملموءة بكلمات خشنة!»

ولذا فلايمكن الأتفاق مع الدكتور عبد الاله أحمد في القول بأن «التمهيد في هذه القصة يعتمد السرد المباشر الذي تغلب عليه النزعة التقريرية».[٤٩] ولست هنا طبعاً بصدد الدفاع عن هذه القصة، أو محاولة الاعلاء من شأنها، فهي تظل في نظري واحدة من أضعف قصص المجموعة. فالقصة لاتبدو لنا مقنعة - فنياً - بسبب من أن وعي كل من الراوي، وكاتب المذكرات هو أعلى بكثير من الوعي الممكن لهاتين الشخصيتين، بحيث ظلت أصابع القاص تتحرك وتتدخل في سياق التجربة القصصية.

وهكذا فقد ظلت القصة عادية ومسطحة. ولم نشعر بالمعاناة الحقيقية لكاتب اليوميات كما أصبح دور الراوي الأول هامشياً وعرضياً ومنتفياً، فهو سرعان ما أختفى من الميدان تاركاً المجال لليوميات لتشكل «توليفة» ملفقة، وغير متكاملة لمعاناة أنسانية ناقصة. ولذا فقد كان القاص على حق عندما أستبعدها من الطبعة الأولى لمجموعته هذه ولو سعى القاص لالغاء الأزدواجية في البنية السردية، واكتفى بنقل الرؤية مباشرة خلال عيني «التلميذ المجهول» كاتب اليوميات لكان الأمر اكثر توفيقاً واقناعاً.

أما في قصة «التنور» فنجد تنويعة جديدة في بنية السرد القصصي تتمثل في استخدام لغة الخطاب المباشر (من أنا المخاطب - بالكسرة - الى أنت المخاطب - بالفتح -) فهذه القصة، التي يفترض فيها ان تكون «تخطيطات لدفاع عن النفس غير مكتوب» يعلو فيها صوت الراوي في مونولوج طويل موجه نحو قاض متخيل، وهو أسلوب لم يسبق للتكرلي وأن جربه. وقد منح هذا الأسلوب القصة الشيء الكثير من العفوية والعذوبة كما أعضى القاص من الالتزام بالسياق القصصي للاحداث وبالأنساق الزمنية المعروفه. ومثل هذا الأسلوب يذكرنا ببعض تجارب القصاصين المصريين منهم يوسف الشاروني في قصته عن عباس الحلو وقصة مجيد طوبيا «خطبة بين قوارير الزيت» ومن كل ذلك نرى أن التكرلي يولع بشكل خاص بأستخدام «أنا الراوي الغائب» وهو قلما يلجأ الى بقية أنماط السرد القصصي. ويمكن ان نستخلص هنا بعض النتائج حول طبيعة البنية السردية لدى التكرلي ومنها أن هذه البنية (السردية) تلائم الرؤيا الفردية الذاتية للقاص، وتتفق بشكل خاص مع «بنية الأخفاق» التي يجيد القاص التعبير عنها.

والتكرلي هنا لايكرر أسلوب قصاصي الجيل السابق فشخصية القاص هي في الغالب غائبة، أو مختفية بمهارة وصنعة فليس هنالك عرض أو وصف خارجي، بل أن الحدث القصصي غالباً مايطل عبر الشخصية المحورية. والقاص اذ يستخدم هذه التنويعة المعقدة من تنويعات تيار الوعي والمونولوج الداخلي فهو أنما يحاول أن يقدم لنا رؤيته الحسية للواقع والأشياء ولطبيعة النفس البشرية. ورؤيته هذه هي بالاساس رؤية بصرية، حسية، تلتقط المرئيات والأشياء ببراءة وحيادية وموضوعية لتحيلها الى صور وأفعال وأشياء وأماكن مجسدة. ليس هناك قصد في تحقيق درجة عالية من درجات التفلسف والتجريد الذهني او التحليل السيكولوجي. وهذا لايعني طبعا إلغاء الوعي القصصي، وتماثلاً مع الوصف الشيئي للأشياء بالمستوى الذي كشفت عنه تجارب الن روب غرييه وغيره من ممثلي «الرواية الجديدة»، بل هو يؤكد ولكن بطريقة غير مباشرة أيضاً «وجهة نظر» القاص - بالمفهوم الذي طرحه بيرسي لبوك في كتابه «صنعة الرواية» - وغالباً

ماتكشف النصوص القصصية عن «وجهة نظر» القاص Point of view عن طريق السياق الدلالي للاحداث، أوعن طريق الأنحياز غير المكشوف لرؤيا الشخصية المحورية. ونجد في عالم التكرلي ولعاً خاصاً بالشخصية الفردية، وبعالمها الشعبي الاثنوغرافي. وهذا يفسر لنا سر بحث القاص الدائم عن شخصيات مهزوزة او معزولة عن حركة المجتمع، وهوهم عبرت عنه الكثير من كتابات الروائيين الأمريكيين أمثال همنغواي وفوكنر وكالدويل وغيرهم. وسوف يعود التكرلي في روايته الجديدة «الرجع البعيد» لالتقاط هذا الهم والسير به نحو آفاق أبداعية متطورة. ويمكن أن نقول هنا بأن التكرلي هو أول من فتح الطريق أمام القصاصين العراقيين لألتقاط مثل هذه النماذج البشرية وهو أمر سيتجسد بشكل خاص في كتابات عدد كبير من قصاصي الستينات وبشكل خاص في معظم كتابات محمد خضير القصصية.

ويمكن لنا أن نلاحظ أن هذه التنويعة من تكنيك «تيار الوعي» ونعني بها استخدام «أنا الراوي الغائب» قد حررت القاص من الالتزام بالسياق الزماني التقليدي ومنحته حرية اكبر للتحرك في الزمان والمكان في آن واحد. ولذا فيمكن لنا ان نرى في تجربة التكرلي القصصية تجسد أنساق الزمن الثلاثة: النسق الزمني الصاعد والنسق الزمني الهابط، والنسق الزمني المتقطع [٥٠] وتداخلها بحرية وفق مقتضيات البنية ونمو الحدث. وقد لاحظنا، بشكل خاص، هيمنة النسق الزمني المتقطع، حيث تتحرك الأزمنه الثلاثة - الماضي والحاضر والمستقبل - في سيرها وفق ضرورات التجربة القصصية ذاتها. ويعود ذلك الى أن مركز الرؤية والأشعاع هو البطل المحوري، لذا يسهم النسق الزمني المنقطع في تحقيق نقلات سريعة انتقائية بين مستويات الزمان والمكان والذاكرة واللاوعي، وقد نعود مستقبلا لفحص أنساق الزمن هذه في تجربة التكرلي في معالجة خاصة.

ان السبيل لفهم أي تجربة قصصية غنية كتجربة فؤاد التكرلي لايمكن أن يتم الا عبر محاولة تفكيك النص القصصي واعادة بنائه ثانية من اجل الكشف عن علاقاته السياقية وقيمه الجمالية والتعبيرية والتعرف الى مختلف مستوياته الدلالية والالسنية والرمزية. ولقد حاولت التوقف في بحث سابق أمام قصة «الوجه الآخر» [٥١] القصة الرئيسة في هذه المجموعة، كما أرجو ان تتاح لي الفرصة مستقبلاً للوقوف أمام نص القاص الطويل «الرجع البعيد» [٥٢]

■ الهوامش ■

١ - «في الكتابة والتجربة» د. عبد الكبير الخطيبي، ترجمة د. محمد برادة، دار العودة بيروت ١٩٨٠

٢ - «محمد مندور وتنظير النقد العربي» د. محمد برادة، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩

٣ - «الرواية والايديولوجيا في المغرب العربي» - سعيد علوش، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨١

٤ - «غسان كنفاني» د. افنان القاسم، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٨

٥ - «محمد مندور وتنظير النقد العربي» ص ٦٨

٦ - «القصة العراقيه الحديثة.. د. سهيل أدريس، مجلة «الآداب» بيروت، الأعداد ٢، ٣، ٤، ١٩٥٣.

٧ «رسل الانسانية وقصص أخرى» عبد الملك عبد اللطيف نوري، دار الأمل بغداد ١٩٤٦

٨ - «صور خاطفة من حياتنا الأدبية» عبد الملك نوري، نقلاً عن «نزعة الحداثة في القصة العراقية» د. محسن جاسم الموسوي، المكتبة العالمية، بغداد ١٩٨٤. ص ١٣٣ - ١٣٤.

٩ - «نشيد الأرض - لعبد الملك نوري» فؤاد التكرلي، مجلة «الاديب اللبنانية اكتوبر ١٩٥٤، نقلا عن «نزعة الحداثة في القصة العراقية» ص ١٦٥

١٠ - «مؤلف - فطومة -» فريد السعدي - مجلة الأديب» كانون الثاني ١٩٤٩، نقلاً عن «نزعة الحداثة في القصة العراقية» ص ١٣١.

١١ - «القصة والدكتور أدريس» - فؤاد التكرلي. مجلة الأسبوع» العراقية، العدد (٢٠)، ١٥ مايس ١٩٥٣، نقلا عن «نزعة الحداثة» ص ١٤٢

١٢- «نزعة الحداثة في القصة العراقية، د. محسن جاسم الموسوي ص ١١١.

١٣ - نشيد الأرض لعبد الملك نوري» - فؤاد التكرلي - نقلا عن «نزعة الحداثة» ص ١٦٦ - ١٦٧.

١٤ ـ «نظرية المنهج الشكلي ـ نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة ابراهيم الخطيب بيروت ١٩٨٢ ص ٨١ وأنظر ايضاً «المفارقة في القص العربي المعاصر» سيزا قاسم ، مجلة فصول القاهرة ، العدد (٢) ١٩٨٢ ، ص ١٤٣ .
١٥ ـ «أشكال الرواية الحديثة» تحرير وأختيار وليم فان أوكونور، ترجمة نجيب المانع منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٨٠ ص ١٠٨
١٦ ـ «الموضوعية البنيوية» ـ دراسة في شعر السياب» ـ د. عبد الكريم حسن. بيروت ١٩٨٣ ص ١٧
١٧ ـ «غسان كنفاني» ـ د. أفنان القاسم، ص ٢٤٠ ـ ٢٤١
١٨ ـ «الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب» د. عبد الكريم محسن.
١٩ ـ الرواية الايديولوجيا في المغرب العربي» ص ٦٧
٢٠ ـ نشيد الأرض لعبد الملك نوري» ـ فؤاد التكرلي ـ نقلاً عن «نزعة الحداثة» ص ١٧٠
٢١ ـ «فن كتابة الأقصوصة» ترجمة كاظم سعد الدين، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٨ ص ٢٨ .
٢٢ ـ Aspects of the Novel, E. M. Forester, apelican Book , 1968 London , p 75
٢٣ ـ «دراسات في الواقعية الأدبية» ـ جورج لوكاش، ترجمة أمير أسكندر القاهرة ، ١٩٧٢ ص ٢٨
٢٤ ـ المصدر السابق ص ٧٩
٢٥ ـ «جوهر النموذجية واشكالها في الواقعية» ـ سيرغى بيترون، مجلة «الاداب الأجنبية» دمشق، العدد (٣) ١٩٧٥، ص ٧٩
٢٦ ـ أفضل استخدام مصطلح «أنموذج» كمقابل لمصطلح Type واستخدام مصطلح «نمط كمقابل لمصطلح Stereotype للاشارة الى النمط الثالث الذي هو عبارة عن جمع ميكانيكي مصطنع للصفات الانسانية . وفي هذا أخالف مترجم كتاب لوكاش «دراسات في الواقعية الأوربية» الذي فضل استخدم مصطلح «نمط» كمقابل لمصطلح Type ، وهو أمر يثير في رأيي ألتباسات كثيرة .
٢٧ ـ «فن كتابة الأقصوصة» ص ٣١ .
٢٨ ـ «جوهر النموذجية أشالها في الوافعية» ص ٨٩ .
٢٩ ـ «الصوت المنفرد» ـ فرانك أوكونور، ترجمة د. محمود الربيعي ، القاهرة ١٩٦٩ ص ٤٤
٣٠ ـ راجع دراستنا الخاصة عن هذه القصة في «فؤاد التكرلي بين رؤيتين» ـ فاضل ثامر، مجلة «الاقلام» بغداد العدد (٣) ١٩٨٥ ص ٥ ـ ١٢
٣١ ـ طبقت مجموعة «الوجه الاخر» لفؤاد التكرلي لأول مرة عام ١٩٦٠ منشورات الثقافة الجديدة بغداد، ثم اعادت وزارة الأعلام طبعها ثانية، في طبعة مزيدة عام ١٩٨٢ وقد أعتمدنا في ثاني دراستنا هذه على الطبعة الثانية المزيدة .
٣٢ ـ Malone Dies - By Samuel BecKtt - Grove press, New york, 1956
٣٣ ـ The Prostitute in Progressive Litevature, Khalid Kishtaing, Allison and Busbu, condon, New York, 1982.
٣٤ ـ «الصخب والعنف» ـ وليم فوكنر، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٣
٣٥ ـ «الأدب القصصي في العراق» د. عبد الاله أحمد، وزارة الاعلام بغداد (جـ ٢) ص ٣٣٣
٣٦ ـ «تجربتي القصصية» ـ فؤاد التكرلي، مجلة «الكلمة» بغداد ، العدد الثالث ١٩٦٩ ص ٨٨ ـ ٩٣
٣٧ ـ يستخدم د. افنان القاسم في دراسته عن «غسان كنفاني» مصطلح «بنية الانتصار» بينما يستخدم سعيد علوش مصطلح «بنية التفاؤل» ـ
٣٨ ـ «معالم جديدة في أدبنا المعاصر» ـ فاضل ثامر، منشورات وزارة الأعلام، بغداد ، ١٩٧٥ ، ص ٤٨
٣٩ ـ «نزعة الحداثة في القصة العراقية» ص ١٠٧
٤٠ ـ «تيار الوعي في الرواية الحديثة» روبرت همفري ترجمة د. محمود الربيعي، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٨
٤١ ـ المصدر السابق صث (١٧)
٤٢ ـ المصدر السابق ص (١٩)
٤٣ ـ «الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة» د. موريس أبو ناضر، دار النها للنشر، بيروت ١٩٧٩ ص ١١٦ .
٤٤ ـ تيار الوعي في الرواية الحديثة» ص ٤٨ ـ ٤٩
(٤٥ ـ المصدر السابق ص ٤٨
٤٦ المصدر السابق ص ٩٧
٤٧ المصدر السابق ص ٩٣
٤٨ ـ «القناع الدرامي والشعر» فاضل ثامر، مجلة «الأقلام» العدد (١٠ ـ ١١) ١٩٨١
٤٩ ـ «الآدب القصصي في العراق» (جـ ٢) ص ٣١٧ ـ ٣١٨
٥٠ ـ «الالسنية والنقد الادبي في النظرية والممارسة» ص ٨٦ ـ ٩٥
٥١ ـ راجع دراستنا هامش ٣٠
٥٢ ـ «الرجع البعيد» ـ رواية ـ فؤاد التكرلي، دار ابن رشد بيروت، ١٩٨٠



• في النقد المقارن

راشومون والتنور

• كاظم سعد الدين

في الادب العالمي قصص وروايات ومسرحيات يكاد موضوعها يدور في فلك واحد هو جريمة قتل لها دوافع متعددة خفية يحاول الكاتب ان يجعل من القارىء حاكماً او محققاً من اجل البلوغ الى الحقيقة نذكر منها الجريمة والعقاب لديستويفسكي والغريب لكامو.

«التنور» قصة قصيرة نشرها فؤاد التكرلي عام ١٩٧٢. و«راشومون» فلم ياباني اخرجه اكيرا كيرساوا عام ١٩٥٠. و«راشومون» مسرحية ايضاً. اعدتها كاتبة امريكية وزوجها هما «في ومايكل كانين» عام ١٩٥٩. الفلم والمسرحية يستندان الى قصتين للكاتب الياباني ريونوسوكي اكوتاجوا الذي انتحر عام ١٩٢٧، واطلق على عمله اسم احدى القصتين: راشومون.

تدور احداث راشومون والتنور حول جريمة قتل زوج وزوجة. وتحاول المحكمة في كلتا القصتين الوقوف على حقيقة الامر.

يضع المؤلفان القارىء، كما اسلفت، امام مهمة معرفة حقائق الامور او ترتيبها أو فك الغازها فيجعلان منه مسؤولاً عن تقصي هذه الامور ومحاولة كشف الحقيقة التي وراءها، بعد ان كان القارىء متلقياً في قصص او روايات او مسرحيات اخرى يقرأها فيجد الامور قد هيأها الكاتب وعقدها وجعلها تسير في المسارات التي رسمها وما على القارىء إلا متابعتها لا كما يشاء بل كما شاء المؤلف الذي يرسم الحل والنهاية للقصة؛ وهذا شأن القصص البوليسية ايضاً.

في راشومون، يجري التحقيق في الاحداث التي ادت الى مقتل زوج. يدلي الشهود بافاداتهم في المحكمة ويبقى على القارىء تقصي الحقيقة في خضم تلك الاحداث التي ادلى بتفاصيلها اولئك الشهود، فهو، اي القارىء، هنا في موقف الحاكم.

اما في التنور فان الاحداث تدور في راس المتهم بقتل زوجة اخيه. وهو يعترف بذلك ولكنه يحاول ان يرتب افادته المضطربة المتناقضة بشكل أمثل يسعى من ورائه اقناع هيئة المحكمة باقتراف جريمته قاصداً من وراء ذلك الاعتراف اخفاء حقيقة لايود ان تمسها المحكمة او تقترب منها خشية فضيحة هي اشد من القتل غسلاً للعار في العرف العشائري لان الغسل للعار يعد من امور الشجاعة والشهامة والعزة والحفاظ على الشرف بلا دنس. غير ان ترتيب افكار المتهم يضطرب وتفلت منه بعض الكلمات او العبارات التي تكون بمثابة ومضات تقود الى حقيقة الحادثة. فيحاول القارىء بعد كل تلك التخطيطات، في رأس المتهم، اعادة ترتيب الافكار من اجل الادلاء بالاقوال التي يسعى من ورائها اخفاء الدافع الحقيقي لاقترافه تلك الجريمة. فالقارىء هنا يتقمص دور المتهم الذي يخطط للدفاع عن نفسه، في فكره، وهو ما سعى اليه المؤلف في تكنيكه الجديد في قصة «التنور» التي تجد تطوراً واضحاً عما في قصة «الطريق الى المدينة» ١٩٥٣ الذي يسعى فيها البطل لقتل اخته البلهاء التي اعتدى عليها احدهم ولكنه يعزف عن ذلك في اللحظة الاخيرة دلالة على ادانة البطل للمجتمع نفسه. وكذلك عما في قصة «الغراب» ١٩٦٢

التي يقتل فيها زوج زوجته لانها فاجأته متلبساً في جريمة الزنا على فراش جارتها.

وبما انه ليس بين يدي قصة «راشومون» للكاتب الياباني ريونوسوكي اكوتاجاوا فانني ساعتمد على مسرحية راشومون المعدة عن القصة، رغم اختلاف تكنيك هذين الجنسين الادبين.

تنقل القضية الى المحكمة ويلقى القبض على المتهمين ويستدعى الشهود.

في راشومون، نعرف ذلك عندما يهجر الكاهن المدينة استنكاراً لهذه الجريمة ويتجه في يوم ماطر صوب بوابة «راشومون»، ويلتقي هناك بالحطاب وصانع الشعر المستعار، ومن خلال الاحاديث بينهم نقف على مجريات الحادث.

يروي الحطاب لصانع الشعر المستعار مارآه في الغابة وكيف عثر على جثة الزوج، وصار يجري حتى وصل مركز الشرطة واخبرهم بالامر. وفي اليوم التالي، استدعي الحطاب والكاهن للادلاء بالشهادة. ويقول الحطاب ان نائب المحقق القى القبض على قاطع الطريق تاجومار، وصار يحدث المحقق عن هذا القاتل. واثناء حديث الحطاب تخفت الانوار عن بوابة راشومون ومن فيها وتظهر المحكمة وفيها المحقق ونائبه وقاطع الطريق تاجومارو

● افادة قاطع الطريق:

يروح قاطع الطريق يدلي بافادته بما حدث: محارب من الساموراي يحمل سيفاً ويقود حصاناً ابيض تمتطيه زوجته، في احد ممرات الغابة. هب نسيم وازاح نقاب المرأة، فصعق قاطع الطريق لجمالها. يهب واقفاً ويتقدم اليها ويقدم للزوج وعاء ماء ليشرب. يشك الزوج في امره. يشرب قاطع الطريق من الماء ثم يعود ليقدمه الى الرجل الذي يعرضه على زوجته غير انها ترفض الشرب.

ويشرب الرجل بشراهة. ويعرض قاطع الطريق عليه شراء سيوف بمقابض من فضة واخرى بمقابض من ذهب مرصعة باحجار كريمة، يغلب الاغراء الحذر لدى الرجل ويطلب اليه ان يريه اياها. ويقول له تفضل انها مخبأة في أجمة القصب والخيزران. وسار قاطع الطريق خلفه. وباغته ومسكه وقيده الى شجرة وكممه، ورجع لينال المرأة، وبعد صراع مرير يقضي منها وطراً. وتروح تبكي ويطلب اليها ان تفك قيود زوجها وتمضي في سبيلها فتقول له: ارجوك انتظر، كيف اعيش بعد ذلك موصومة بالعار في نظر رجلين. اتح لزوجي الفرصة ليثأر لشرفي وشرفه واذا اخفق، ذهبت معك لاكون امرأتك. فيقول لها: ان ذلك فخ. فزوجها محارب من الساموراي، وتحاول المرأة ان تقتل نفسها بخنجرها ولكن قاطع الطريق يستخلص الخنجر من يدها ويسحب سيفه ويقطع قيود الزوج ثم يتبارزان وبعد قتال عنيف يستطيع قاطع الطريق ان يقتل الزوج. ويروح يبحث عن الزوجة لكنه يجد انها قد هربت فيأخذ خنجرها وحصانها.

● افادة الزوجة:

ويظن صانع الشعر المستعار ان تاجومارو قد قتلها، غير ان الحطاب يقول ان الشرطة وجدتها بالقرب من احد المعابد، ويبين الكاهن انها روت قصة مختلفة ولم تتهم قاطع الطريق بقتل زوجها، واثناء حديث الكاهن تعود الانوار الى المحكمة، وتروح الزوجة تدلي بافادتها.. وبعد ان يختفي قاطع الطريق في شعاب الغابة تذهب الى زوجها باكية مولولة وتطلب اليه ان يقتلها وتستعطفه وتستلطفه غير انه يحتقرها ولا يرد عليها. وتطلب اليه ان يرد عليها ويكلمها. وتقول له: لم اعد ابنة خادمة في بيتك. انا زوجتك. شاركتك مائدتك وفراشك، ما اردت رجلاً غيرك قط، وما طلبت ان يحدث ذلك لي.. اجبني.. كلمني.. (ولكن عيناه تحتقرانها فترفع السيف فوقه وهي تصيح في هستيرية): اجبني... اجبني. وتقول موجهة الكلام للمحقق... لابد انني اغمي علي. وعندما افقت وجدت زوجي ميتاً، والسيف في صدره، عندئذ عرفت انني قتلته وحاولت اغراق نفسي في النهر.

● افادة القتيل:

يقول الكاهن: كيف يمكن ان نصدق قصة المرأة ما دمنا سمعنا الوسيط فقد ظلت المحكمة في حيرة وطلبت احضار وسيط

الى المحكمـة ليتصـل بروح القتيل . ونسمع صوت القتيل يقول : بعـد ان هاجم قاطـع الطـريق زوجتي جلس بجـانبها وهو يحادثها بلسان افعى شأن الخبير بالنساء وكان يلمسها بين آن وآخر . . . ثم يتعانقان في عاطفة محمومة .

وتقـول الـزوجـة لقـاطع الطريق : خذني ! خذني معك بعيداً . ولكن انتظر! مادام حياً ، ساكون دائماً زوجته . اقتله ! اقتله !

فيشمئـز منهـا قاطـع الطريق ويلقي بها على الارض . ثم تنجو بحيـاتهـا عدواً . ويحـاول ان يعـدو وراءها ولكنه يعدل عن ذلك . ويتجه الى الزوج ويفك وثاقه ويقول : كلانا احسن حالاً بدونها .

وتسقـط ذراعـا الـزوج الى جانبيـه ، ويجلس وحيـداً بلا حراك ويقـول لم اشعـر الا ببـرودة تسري في اطـرافي وضبـاب رقيق يكتنفني . ورقـدت في هدوء . ثم اخـذ الضـوء ينقشـع رويـداً رويداً . . عندئذ بدا ان شخصاً ما يقترب حذراً . حاولت ان ارى . كان الظـلام دامسـاً امتـدت يد هذا الشخص للقبض على السيف المغمد في صدري وتسحبه ببطء . خرجت غصة من فمي لتخمد انفاسي .

● **افادة الحطاب**

ونسمع الحطاب يقول : هذا كذب ! كذب ! هو لم يقتل نفسه ، بل كان . . ويحـاول الكـاهن ان يستحث الحطـاب على روايـة الحقيقـة التي رآهـا بعينيـه ، فلا بد ان واحداً من الثلاثة كان يقول الصدق . فيقول : كل ما قالوه كذب ، لقد كذبوا . . . كلهم .

ثم يقول :

سمعت اصواتاً . فتسللت واختلست النظر من وراء الاشجار . كان الـزوج ما يزال حياً مقيـداً الى جذع شجـرة وكانت الزوجة تسوي شعـرهـا . وصـار تاجـومـارو يستعطفهـا ويرجوها ان تأتي معه . . . فعنـده اكـوام من المـال والاحجار الكريمة ، وسيجعلها سعيدة اذا قبلت ان تكـون امـرأته . فتقول له : ان ما تطلبه شيء غير معقول . كيف يمكنني ان افعـل ما تقـول . . . وواجب الزوجة نحو زوجها؟ فيقول لها تاجومارو : اذن ساقتله . فترد عليه : ولكنك لاتفوز بسيدة باسهـل طريقـة لان السيـدة لا تعتـز الا بالـرجـل الذي لايتردد في القتـال من اجلهـا . ثم تهـرع الـزوجـة الى زوجهـا وتفـك وثـاقـه بخنجرها . ويخاف قاطع الطريق فيقول له الزوج : لاتخف . لانية عنـدي للاشتبـاك معك في مبارزة . سيف الساموراري لايستخدم الا في القضايا النبيلة فهو سلاح شرف . وتسأله الزوجة : وماذا عن شرفي ؟ فيقـول لهـا : انت لاتعـرفين معنى هذه الكلمـة . لماذا لم تغمـدي الخنجـر في رقبتك لو كنت كريمة الاصل؟ انت ساقطة ، انـا اعـرفـك يا ابنـة خادمـة المطبـخ . لقد ظننت انني استطيع ان اجعل منك شيئاً .

فتقـول الـزوجـة له : كفى ياهـذا ! من حق السـامـوراي ان يثأر لشـرفـه لقـد قهـرك هذا الـرجـل وقيـدك وكممك ، وانتهك عرض زوجتـك امـام عينيـك . فماذا كان ردك ، تأمرني ان اغمد خنجري في عنقي . . لماذا لاتريد ان تقاتل؟ انت جبان . . . جبان .

ويستاء قاطع الطريق من انفجار الزوجة ويصرخ : كفى ! فتقول له : لست افضل منه . صيت اجوف . لاشيء . وتبصق في وجهه ، ويهجم الرجلان احدهما على الآخر وسيفاهما يرتعشان ، ثم يزداد النـزال ضراوة . ويسـدد قاطـع الطريق ضربة قوية الى رأس الزوج غيـر ان السيف يستقـر في جذع شجرة ولايستطيع انتزاعه فيتراجع امام الزوج ويروح يلقى في وجهه التراب والاوراق . ويستطيع ان يقفز ويضرب يد الزوج فيطير السيف من يده ليهوي وسط الاشجار ويعـود به فيـرميـه بحفنة اخرى من تراب في وجهه فيتعثر كالاعمى عائداً من حيث أتى . وتند عنه صرخة رهيبة ويستطيع تاجومارو ان ينتـزع السيف من الشجـرة وتنفرج الاغصان ليظهر من بينها الزوج لحظة وهو يترنح وسيفه مغروس في صدره ويقع .

ويقـول الحطـاب : قفـزت من بين الاشجـار وجريت باسرع ما استطيـع من الغـابـة الى مركز الشرطة مباشرة ، لا استطيع ان افهم لمـاذا كذبـوا؟ فيقول له صانع الشعر المستعار : وما الذي يجعلني اصدقك اكثر من الآخرين؟

وبهـذا يظـل القـارىء / المحكمـة / في حيرة من امره ويروح يختلي بنفسـه من اجـل الـوقـوف على الحقيقة من دراسة الاقوال والافـادات الاربـع التي ادلى بهـا قاطـع الطـريق والـزوجة والزوج والحطاب . هل يستطيع الخروج بحل واثق اكيد ووضع اليد على الفاعل الحقيقي؟

في «التنور» يحاول القاتل ان يخفي شيئاً آخر غير قتل زوجة اخيه . ويحاول ابعاد اخته حليمة من ملابسات القضية . فلماذا؟ وهل سينجح في ذلك؟ الحقيقة الواضحة هي مقتل زوجة الاخ والقاتل معروف هو المتهم الذي اعترف بفعله . ولكن الشيء الذي يبقى يدور في رأس القارىء عن الدافع الحقيقي للجريمة . سوف نقف على احداث القصة من افادة المتهم امام حاكم التحقيق وشهادات الشهود من رسم التخطيطات في ذهنه للدفاع عن نفسه امام المحكمة ، فينقض افادته الاولى امام المحقق ويفند شهادات الشهود ويرتب افادتين أخريين لكي يدلي بهما فتختلط الصور وتتشوش وتتناقض وهو يحاول ان يرتبها بشكل يستفيد منه وينسجم مع ما يصبو اليه .

١ ـ افادته امام المحقق :

قال المتهم امام المحقق : قتلت فرحة زوجة اخي لانها زانية . لقد فاجأتها متلبسة بجريمتها . . . لذلك حشوت بندقيتي الصيدية واطلقت النار عليها وهي بحالة تلبس . اما العشيق . . . لم اره معها . . . عند الفجر خرجت لتسجر التنور وقالت انها اخطأت وزنت وهي ترغب في الانتحار . ثم بدأت باشعال التنور وتحضير الطلقات كي ترميها فيه وتنتحر . ففارت الدماء في عروقي ووجهت نحوها البندقية ثم اطلقت النار فارديتها قتيلة .

اما اختي لامي حليمة فلم تر شيئاً . كانت معي ولكنها لم تشترك باي عمل لانها لم نكن هناك . كانت في جهة اخرى من الدار : انا شخص متزوج منذ عشر سنوات ولي اربعة اطفال . ليلة الحادث ايقظتني اختي من النوم . في الحقيقة كنت مستيقظاً . واعتقد ان خالتي نورية التي كانت برفقة . زوجة اخي هي التي نادت علينا تسألنا عن مصدر الاطلاقات النارية .

٢ ـ التخطيط الاول للدفاع عن النفس غير مكتوب .

اختي حليمة ، في السابعة عشرة من العمر ، شهدت امامكم انها رأت فرحة نائمة مع شخص غريب تمارس معه فعل الزنا ، فجاءت اليّ توقظني . ارتديت ثيابي وخرجت استطلع الخبر . عندئذ رأيت فرحة (زوجة اخي) تهيىء التنور وقالت لي شيئاً عن الزنا والشرف والانتحار ، فاردمي فتناولت البندقية من حليمة



■ مشهد من فيلم «راشومون»

ووجهتها نحو فرحة ثم ضغطت الزناد واخترقت الطلقة رأسها . اما اقوال الشاهدة نورية (خالتي) انها كانت مع فرحة في نفس الغرفة طوال الليل فلا قيمة لها . انها امرأة مختلة الشعور ، القتيلة اعترفت لي بنفسها انها ارتكبت جريمة الزنا . . . لقد افهمت القتيلة جيداً بان جريمة الزنا لايمكن ان تقع في دارنا . . . حاولت اقناعها بشتى الطرق ان تترك تصوراتها واوهامها جانباً والا تتهم احداً بامور دنيئة «لكنها بقيت مصرة كمن اصابتها جنة ، فتركتها ترجع الى غرفتها بانتظار ان تثوب الى رشدها وعدت اخبر حليمة

بمـا جرى . . ودوت طلقـة . خرجـت الـى الحـوش . . . كانت شعلات التنور تتدافع من فمه والخالة نورية تواجهني بالسؤال عن القتيلة وعن الطلقـات . اجبتهـا بشيء ماو دفعتها جانباً ، وركضت نحـو غرفـة اخي حيث وجـدتهمـا معـاً . كانت قد قتلت او لعلهـا انتحرت اخذت المسدس وعدت مع حليمة الى غرفتها .

٣ ـ التخطيط الاخير للدفاع عن النفس

غرفة اخي وزوجته فرحة في جهة من الدار، قربهم ابي وامي ، ثم انــا وعـائلتي ، وبعـد ذلـك اختي لامي حليمـة . خالف اخي تعليمـات الاصـلاح الـزراعي فاوقف . جاءت الخالة نورية لتبيت مع زوجـة اخي . تسلل عشيق القتيلة اليهـا . كانت فرحـة تمـارس الفحشـاء طوال الليـل . استيقظت قبل شروق الشمس . . ثم تأتي لتسترق النظر الى الاخرين ، ايقظتنا من رقادنا . . . لتخبرنا بان الاولى بها ان تنتحر من ترى الفحشاء تدخل الى هذه الدار . كأنها لم تكتف بجريمتها المنكرة وزناها . عندئذ اجابتها حليمة انها قد شاهـدتهـا جيـداً مع عشيقهـا عاريين يمـارسـان الـزنا طوال الليل فصعقت ثم خرجت هاربة . . تناولت بندقيتي الصيدية . ولبست وخـرجت اليهـا . . كانت واقفـه تؤجـج التنـور . . . كنـا وحيدين وقـالت لي انهـا ستنتحر لانها لاتطيق ان ترى جريمة الزنا باقية بلا عقاب فلم اجد بداً من اطلاق النار عليها من بندقيتي الصيدية . ثم رمت حليمـة بعـد ذلـك بحسن نية حفنة من الخراطيش في التنور الملتهب فتلاحقت الانفجارات وايقظت اهل الدار .

اقوال نورية انها لازمت فرحة كل ساعات الليل وانها لم تر احد يدخـل عليهـا او يمـارس معهـا الـزنا . اسألوها كيف لم ترها وهي تستيقـظ فجـراً لتأتي تتلصص على النـاس الشـرفـاء؟ فمـا سبب مجيئهـا الى غرفـة حليمـة؟ كذب ما تدعيـه نورية انها رأت القتيلة فرحـة تشيـر بيدهـا نحونا . نحوي . . انا الذي جررتها من قرب التنـور حيث انتحـرت . وذهبت بهـا الى الغـرفـة ثم عدت بها الى مكانها الاول .

كذب ايضـاً ما احتواه التقـريـر الطبي عن اصـابة القتيلة فرحة بطلقـة مسـدس في رأسهـا اودت بها . . . انا اعرف اي سلاح كان بيـدي . . . انـا المجـرم . . . واطلب الـرأفة . حليمة لم تتدخل ، استبعدوها عن هذه الجريمة استحلفكم بالله .

يستطيـع القـارىء اذا وضـع نفسـه في موضع الحاكم ان يتبين الحقيقـة من مجمـل اضطـراب التخطيـط الذي يود الادلاء به من اجـل اخفـاء الحقيقـة الكـامنـة وراء مقتل زوجة الاخ التي ارتابت بالعـلاقـة بين القـاتـل والقتيلة فرحة فاستيقظت فجراً وجاءت الى غرفـة حليمـة وفاجأتها مع اخيها فقرر الاثنان قتلها وساعدته حليمة في تقـديم السـلاح ورمي الـرصـاص في التنـور ليبدو ان الامر قد حدث انتحاراً .

مسائل عديدة يود قولها وترتيبها واثباتها ثم ابعادها عن فكره منها حالة التلبس والعشيق ثم نقضها انها كانت وحيدة . .

ان اخته حليمة في افادته الاولى لم تر شيئا وفي التخطيط الاول انهـا رأت شخصـاً يمـر مخترقاً الحوش بسرعة ، وفي افادتها ادلت انها رأت فرحة نائمة مع شخص غريب . وفي افادته امام المحقق انه لم ير العشيق ولكنه في مرة اخرى يقول انه بعد سماع الطلقات سألته خالته عن فرحة فركض الى غرفة اخيه ووجدهما معاً .

ومسـألـة مقتلهـا يقـول انـه وجـدهـا قد قتلت في غرفتهـا واخـذ المسدس . وفي مكانين اخرين يقول انه اطلق بندقيته عليها قرب التنور وانها كانت تريد الانتحار . وان فرحة رمت بعض الخراطيش في التنور الملتهب .

ولانعلم شيئـاً عن زوجتـه واطفاله وهل كان معهم ام مع حليمة التي يكرر ذكرها ووجودها معه ومساعدتها له في قتلها . ولا عن امه ولا ابيه .

السبب الحقيقي انهـا استيقظت فجـراً وجـاءت تتلصص على النـاس الشـرفـاء ، وحـاول اقناعها بشتى الطرق ان تترك تصوراتها واوهـامهـا جانبـاً والا تتهم احـداً بامـور دنيئـة لكنها بقيت مصرة . فاختلق مسألـة العشيق والنـدم والانتحار والشرف المثلوم مما دعاه الى قتلها .

اعود فاقول ان «راشومون» و «التنور» قصتان تبعثان على التفكير والتأمـل ومحـاولـة الـوصـول الى الحقيقة كل بطريقتها الخاصة .

«راشومون» بواسطة افادات الشهود التي لاتتطابق مع بعضها اطلاقاً وليس فيها تناقض ابداً ويظل القاريء في حيرة من امره في الوصول الى الفاعل الحقيقي. اما في «التنور» فيدخل القاريء في فكر البطل ويستطيع تجميع خيوط الحقيقة وتأشير التناقضات والمسائل التي يخشى البطل من ابرازها للمحكمة ويستطيع هو بعد ذلك ان يكون دفاعاً آخر لم يذكره المؤلف.

تبقى مسألة حليمة اخته لامه التي هي في السابعة عشرة وهولم يتجاوز الثلاثين. امه وابوه على قيد الحياة ومعهم في البيت. كيف حصل ذلك. لعل حليمة اخته لابيه اولعل عمرها اكثر من ثلاثين عاماً ولكن المؤلف يقول انها فتاة صغيرة.

■ المصادر

١ ـ الوجه الاخر: فؤاد التكرلي، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقاف والاعلام ـ بغداد ١٩٨٢

٢ ـ راشومون: تأليف روبو نوسوكي اكوتاجاوا اعدها للمسرح فيي ومايكل كافين ترجمة عبدالحليم البشلاوي سلسلة مكتبة الفنون الدرامية، مكتبة مصر القاهرة ١٩٦٣.

■ دراسة مقارنة



بين «الصخب والعنف» و «الرجع البعيد»

■ د. نجم عبد الله كاظم

قد يصرف الناقد او الباحث النظر عن دراسة تأثير عمل معين لكاتب ما في عمل أو أعمال كاتب آخر، حين يصرّح الأخير تصريح الاستاذ فؤاد التكرلي الذي يقول فيه، مبعدا احتمال تأثير رواية وليم فوكنر (الصخب والعنف) في كتاباته: «اما علاقتي برواية (الصخب والعنف) لفوكنر فلا أظنها علاقة وطيدة او مؤثرة اكثر مما يجب. قرأت هذه الرواية بترجمة الأستاذ جبرا وقت صدورها، ولم اعد اليها مرة ثانية. ورغم اعجابي ببعض أقاصيص فوكنر، إلا اني أراه غامضا اكثر مما يجب في تناوله لمواضيعه الروائية»(١). لكن كما ان مجرد تصريح كاتب معين عن اعجابه بكاتب آخر او حتى عن تأثره به لايعني بالضرورة ان يكون هناك تأثير فعلا، فان ابداء عدم الاعجاب او نفي التأثر لايعني ايضاً عدم وجود التأثر والتأثير- ان ظلال (الصخب والعنف) برأيي، تظهر في رواية التكرلي (الرجع البعيد) على شيء من الوضوح سنحاول بحثه من خلال هذه الدراسة المقارنة.

من المفيد اولا ان نلقي نظرة عامة على رواية فؤاد التكرلي، لنستطيع ان نضع ايدينا على مواضع التشابه بينها وبين رواية فوكنر، التي نرى انها وليدة التأثر. ان (الرجع البعيد) كموضوع متكامل يمكن النظر اليها من ثلاث زوايا مختلفة، فهي اولا، القصة الحزينة (لمنيرة) التي عاشت المأساة، وكافحت بشجاعة للتغلب عليها وتجاوزها والبدء بعدها بحياة جديدة في العالم العدواني، في الكثير من عناصره، الذي تعيش فيه. والرواية، من زاوية ثانية، قصة مجموعة من الأفراد - اختارهم الكاتب - يمثلون في دلالة شخصياتهم الشعب أو المجتمع العراقي في فترة بعينها من تاريخه. وهي اخيرا، مأساة الانسان بشكل عام في الحياة وأزمته معها ومع الزمن. والرواية في ذلك كله، «خلاصة حيّة وامينة لأفكار كاتبها وتعبير فني واع لتأملاته في الحياة والبيئة والتقاليد وقضية الحرية والعدالة»(٢)

واذا لم يكن سهلا وضع اليد على نقاط بعينها تأثر فيها التكرلي بفوكنر، قبل تأمل جوانب من عالمها وفنها ومناقشتها تفصيلاً، فان المرء يستطيع، مع هذا بشكل عام، ان يستشعر الاصداء والظلال الفوكنرية في عالم (الرجع البعيد) واظن ان مناقشات منفصلة لبعض تلك الجوانب الفنية والموضوعية التقنية والشخصيات تمكننا من اعطاء امثلة محددة للتأثر.

مع ان بناء (الرجع البعيد) وتقنيتها يختلفان عن بناء (الصخب والعنف) وتقنيتها، نلاحظ ان الكاتب العراقي قد قسم روايته الى فصول وزعها على بعض شخصياته التي هي افراد عائلة واحدة، مقدما ذلك بصيغتي المتكلم والغائب: وهذه الحقائق هي، الى حد يعين، ملامح تبرز في رواية الكاتب الامريكي الذي قسم (الصخب والعنف) الى اربعة اقسام وزع الثلاثة الاولى منها على ثلاثة أخوة من عائلة (كومبسون) معتمداً في تقديمها ضمير المتكلم، بينما تولى الكاتب نفسه تقديم القسم الاخير باستخدام ضمير الغائب. ولانريد ان نقول هنا ان مافي رواية التكرلي يساوي مافي رواية فوكنر بل اظننا مصيبين ان قلنا ان التباين او الاختلاف بين العملين في ذلك لهو اكثر من التشابه هي واللقاء. اضافة الى

ان بعض جوانب التشابه من المظاهر او الاستخدامات العامة التي من الممكن ان نجدها في الكثير من الاعمال الاخرى، ولكننا ندخل ذلك ليكون جزءاً من أجزاء نرى انها ستعكس مجتمعة التشابه الذي ربما هو نتيجة التأثر والتأثير، ولقد برزت مؤشرات التشابه والتباين في وقت واحد، في جوانب اخرى، كالزمن مثلا. ان الاحساس بالزمن واضح جد في كلا العملين، فهو موجود في (الرجع البعيد) كحقيقة دائمة في عموم الرواية وفي وعي أغلب شخصياتها، وتتجسد حركته من خلال وسائل مختلفة، مثل الشمس:

«وكانت اشعة الشمس على (التيغة) العالية حمرار ذابلة» ووعي الشخصيات:

«ولكني اعتقد اني أخلط في الترتيب الزمني لأفكاري، لأني اتذكر جيدا اني كنت اداور هذه الفكرة عن الارض التي ستبرد وعن الموت، اثناء رجوعي بعد الانتهاء من الامتحان وليس قبله».

والساعات البدوية والجدارية، ودقات ساعة الجامع القريب، الشيخ:

«دقت الساعة عدة دقات. حوالي الظهر» وقد تتداخل هذه الوسائل مع بعضها احيانا:

«طرق أذنيه، وهو يصعد درجات السلم الى السطح دقات ساعة الشيخ متأنية متراخية. لم يحصها، كان يستمع اليها فقط. وحين انتهى من ظلام السلم وضاعت عيناه في سماء تزدحم بنجوم خافتة النور، بدأت الساعة تعيد دقاتها المنغمة الرقيقة»[٣].

ويلاحظ على الزمن، في علاقته بشخصيات الرواية، انه يملأ احاسيسها دائماً، وهي تعيش، في الوقت ذاته، حالات انفصال عنه. هي واعية دوما لحقيقته، ولكنها لاتتبع دائما حركته المنطقية او الحقيقية، وتختلف هذه الشخصيات جزئيا، في ذلك، عن تلك التي نجدها في رواية فوكنر حيث تعيش مع الزمن وتحس به وبحركته، وتعجز عن التخلص منه، او على الاقل تناسيه، وكلنا يذكر تكتكات ساعة (كوينتن) التي لم يستطع التخلص منها، والضياء والظلال التي كانت تلاحقه اينما ذهب، ابتداءاً من اول سطر في قسمه، القسم الثاني من الرواية:

«عندما سقط ظل عارضة الشباك على الستائر، كانت الساعة ما بين السابعة والثامنة، لقد افقت اذن في الوقت المطلوب ثانية، وانا اسمع الساعة».

«فنهضت وذهبت الى منضدة الزينة وتحسست بيدي صفحتها واصبت الساعة، فقبلتها على وجهها، وعدت الى الفراش غير ان ظل العارضة مازال هناك، وكنت قد تعلمت ان استدل به على الوقت حتى الدقيقة».

«.. ثم جعلت اسمع ساعتي تتكتك في جيبي.. كان المكان يضج بالتكتكة كالزيزان بين حشائش ايلول، وسمعت ساعة كبيرة على الحائط فوق رأسه..»

ومع وجود الاحساس بالماضي والحاضر في كلا الروايتين، فانه واضح وفعال موضوعيا وتقنية في رواية فوكنر اكثر منه في رواية التكرلي. وعلى اية حال، ان تأثير الزمن على الكاتب العراقي في كتابة عمله وخلق شخصياته متحقق، بشكل او بآخر وبدرجة او بأخرى، من خلال تأثره ف بمعالجات فوكنر له، دون ان نتجاوز الاعتراف بوجود تأثيرات عموم كتاب تيار الوعي. والمهم في ذلك هو بناء خصوصية نظرة التكرلي وتميزها عن تلك التي لدى الروائي الامريكي، وهذا بدوره لا يعني، بأي حال من الاحوال حقيقة التأثر والتأثير.

ويبرز التشابه في جوانب اخرى مثل استخدام الحوار الداخلي والتداعي الحر للأفكار. والواقع ان هاتين الوسيلتين او المظهرين من الوسائل الرئيسية في تقنية كل من العملين، لكن التداعي كان حرا في (الصخب والعنف) كما في قسم (بيجي) و(كويتن)، اكثر منه في (الرجع البيعد) حيث يبدو في العمل الاخير مرتباً ومنظماً، ومقدماً، عادة، من قبل الكاتب مباشرة - استخدام او بشكل غير مباشر، اي عبر الشخصية - استخدام صمير المتكلم.

في تفصحنا لشخصيات (الرجع العيد) من زاوية تأثرها بتلك التي في (الصخب والعنف) او مشابهتها لها، نجد (كوينتن)، اكثر الشخصيات الفوكنرية تأثيرا فيها فتتردد اصداؤها وتنتشر ظلالها. بشكل اساس، على احد ابطال الرجع البعيد، نعني مدحت. ان زمة مدحت تنبع، لتصعد الى السطح بشكل مباشر من احساسه



■ فؤاد التكرلي

بالعزلة عن المجتمع الذي يعيش فيه، والمجتمع هنا هو، من جهة، العائلة التي لا يستطيع ان يفهم افرادها ومواقفهم وشخصياتهم وتصرفاتهم فهما تاما ليتخذ في ضوئه موقفا او مواقف خاصة من كل شخصية او حدث او فعل بشكل يرضاه هو ويقتنع به، والمجتمع هو ايضا، من جهة ثانية، المجتمع الذي تعيش فيه العائلة، وهو مجتمع عراق ١٩٦٢ الذي ينتمي اليه وينقطع عنه في الوقت نفسه، والمشحون بكل اسباب التأزمات مع ان هذه التأزمات تنبع في اصولها من حيرة الانسان الازلية في موقفه من الوجود، والانسان نفسه، يقول مدحت:

«يجب ان تحدد المجتمع الذي تنتمي اليه. لا فائدة من التعميم، انه المجتمع العراقي في سنة ١٩٦٢، ولانه مجتمع اللا استقرار اللا مستقبل، مجتمع الهاوية والتخمة والبلادة والارتعاد والحقد والنفاق، مجتمع ان تأكل بعد وجبة طعام دسمة والّا تعلم ما يجري في العالم وان تتعقد جنسيا وان تحذر الفقر فانه مجتمع لا علاقة له بافراده الحقيقيين. وانه المجتمع الذي لايقدم لك شيئا مقابل شروطه الغبية، لانه ليس مجتمعا، بل فترة زمنية»(٥).

ومدحت من زاوية اخرى او ربما من نفس الزاوية مثقف وواع يعرف اكثر مما يعرفه الفرد الاعتيادي في ذلك المجتمع الذي يعيش فيه، ولكنه بالاضافة الى ذلك، مكتف في لادعيه بالقيم والافكار التقليدية القديمة اللتي تكون في البداية كامنة ومستقرة في قاع نفسه، قبل ان تثار وتصعد هادرة الى سطح شخصيته، لتشتد بها ازمته، بعد هدوء واستقرار ظاهري فتتشكل المأساة التي نرسم جزءا مهما من المأساة الكلية للرواية. فعندما يكتشف ان زوجته وحبيبته (منيرة) ليست عذراء يهرب امام المواجهة العنيفة بينه، بنظرته المثالية المتشبعة بتلك القيم القديمة الصاعدة التي يريدها مجتمعه، وبين من حاول تحطيمها او تجاوزها، والذي هو هنا (منيرة) من خلال فقدان عذريتها، والذي رآه، وفق هذه النظرة المثالية التقليدية قمة (العيب) وبسب من وعيه المكتسب الذي تبقى له قوة محدودة فانه يقف عاجزا عن استكمال مطالب قيمه القديمة وانزال العقاب الذي يفرضه العرف والتقليد والاخرون - المجتمع - بزوجته.، وبعد ان يحتدم الصراع في داخله بين هذين النقيضين دون ان يحسم لاي منهما، يكون التنفيس عن الرغبة القبيحة في العقاب عن طريق الحلم:

«كانت تقف قرب جدار من طين - كلا - اخذت انفاسه تتسارع جرها امسك بها وهو ينظر في وجهها وجهها المقوس الشفتين مع مسحة من التصميم عليه، ولم يظهر عليه ما كان ينوي القيام به. وطافا زمنا، لا يعلم اين ولا كيف حتى وصلا جدار الطين فشهر عليها عند ذلك خنجره. لم يعد يرى وجهها بعد ذلك، وحتى الحاجبين الدقيقين اللذين مزقهما لم يرهما فوق عينيها، كانت عيناها احب اليه من كل شيء في الدنيا.. وكم ابتسمت حين كان يقبلها في عينيها، في طرف عينها اليسرى الكحيلة وراح بعدئذ يمزق الصدر والبطن، تحت الطين القذر

ذاك. ولم يصفق له احد، لم يصفق له احد» [6]

هذا الحلم بالذات وما يكمن وراءه يذكرنا بمحاولة (كونتن) التي لم تأخذ طريقها الى التنفيذ التام لقتل اخته.(كادي) بعد ان مزقت مثاله العرفي بفقدان بكارتها:

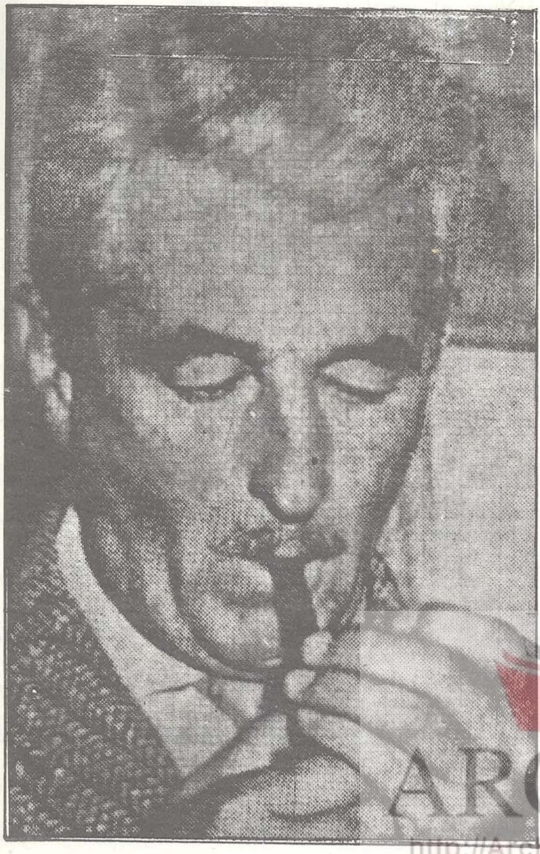
«عندها جعلت ابكي ولمستني يدها ثانية وجعلت ابكي ووجهي على قميصها الرطب ثم استلقت على ظهرها وانطلقت نظراتها بمحاذاة رأسي نحو السماء فرأيت تدويرا من البياض تحت بؤبؤ عينيها وفتحت سكيني . . .

ووضعت رأس سكيني على حنجرتها، لن تستغرق الا ثانية فقط ثم استطيع ان اطعن حنجرتي . . . بعد ذلك. المسيها بيدك، ولكنها لم تتحرك وكانت عيناها مفتوحتين بأتساع تنظران بمحاذاة رأسي الى السماء

لا تبكي، مسكين كوينتين

ولكني لم استطع الكفّ عن البكاء فامسكت برأسي عند صدرها الصلب الندي . . . [7]

و(لمدحت) موقف ونظرة تجاه (منيرة) مشابهين، الى حدّ بعيد، لموقف ونظرة (كوينتن) تجاه (كادي). فمثلما رأى بطل فوكنر في أخته رمزاً للجنوب القديم الذي يجب ان يبقى نقياً، ورمزاً للشرف وللقيم القديمة التي كانت لهذا الجنوب فلُطّخت وافسدت، فان قيم (مدحت) القديمة عندما عامت على سطح شخصيته او عقله جعلته يرى في زوجته وحبيبته شرفه الذي تلوّث والمثال القديم الذي مُسخ. اما ان يظهر الفرق في التفاصيل وفي تطور الموقفين وتفكيري الشخصيتين وفي الاحداث فاظنه امراً طبيعياً ما دام التكرلي لم ينطلق في كتابة روايته اورسم به مقلّداً مثالا امامه، بل هو فعل ذلك معالجاً معالجته الخاصة، و ن دون غياب التأثيرات، التي هي في الاصل في لا وعيه. وم ذلك، فحتى في هذا الافتراق في خطى الكاتبين، فان اللقاء ل يتوقف تماماً، فموقف (مدحت) تجاه (منيرة) بعد اكتشاف فقدان عذريتها وتجاه القضية وما تبع ذلك من هروب من ز نته ثم محاولته العوده بعد فترة مخاض وصراع ذهنيين وصعبير وموته على يد قناص، جوانب تدل على ما في (مدحت) من ا يحاء



■ وليم فولكنر

الكاتب لشخصية (كوينتن). يعجز بطل فوكنر عن مقاومة مشاعره وأحاسيسه المعذّبة وينحدر فاشلا في الحدّ من ضغطها عليه فيدفعه ذلك الى الانتحار ناشداً فيه خلاصه. اما بطل التكرلي فيقاوم مشاعره، الاولى التي هرب تحت ضغطها، ولا يستسلم لها الا لفترة محدودة ينتفض بعدها مفسحاً مجالا للصراع الايجابي في داخله، بارادته. ولكن المفارقة تكون في عدم نجاحه من النجاة، فيأتيه الموت ممتطياً اطلاقة شبه طائشة تكبه وهويحاول اجتياز شارع هوآخر عقبة في طريق عودته الى (منيرته). والواقع ان رحلة (مدحت) للعودة الى البيت، التي لم يوفّق فيها الى آخر الشوط، تحمل بين ثناياها الكثير من اجواء رحلة (كوينتن) نحو النهر الذي يضع فيه نهاية لحياته. ويتمثل ذلك، بشكل خاص،

في مشاعر الشخصيتين، اثناء ذلك، تجاه أزمتيهما، مع الافتراق طبعاً في تطور هذه المشاعر، وكذلك في احاسيسهما المرهفين بالزمن، إضافة الى سيادة الحوارات الداخلية، ثم نهايتيهما - الموت - بل وحتى في بعض التفاصيل الصغيرة، التي نذكر منها مقابلة بطل التكرلي للفتاة الكردية الصغيرة وانزعاج من بدا انه اخوها من كلامه معها، وهي الحادثة التي تذكرنا بتورط بطل فوكنر مع الفتاة الايطالية الصغيرة وتعلّقها به، ثم ثورة اخيها عليه.

واذا كانت هاتان الحادثتان الصغيرتان لا تقدمان دليلا على وجود التأثر والتأثير، فان ما عرضناه سابقاً من اوجه التلاقي بين شخصيتي (مدحت) و(كوينتن) لتجعلان ذلك اكثر من مجرّد مصادفات. كما ان اصداء بطل فوكنر تظهر، بدرجة اوبأخرى، في شخصيات تكرلية أخرى، مثل (عبد الكريم، خاصة في احساسه بالزمن وهاجسه المزمن بالنهاية، وهي امور بما يكون في ما قلناه عنها في الحديث عن (مدحت) ما يُغني عن التطرق اليها مرة أخرى، وايضاً (منيرة) التي تقلّل ايجابية شخصيتها من مظاهر التأثر. وبعد... فان تلاقي الروايتين عالماً وموضوعاً وفناً لم يتوقف عند هذه الحدود بالطبع، بل يتعداها الى اوجه - اولنقل امثلة - اخرى، لا نرى في بعضها الا نتاج بعض ظلال (الصخب والعنف) في (الرجع البعيد).(٨)

● ●

■ الهوامش

(١) في حوار خاص أجريناه مع الكاتب، بغداد، كانون الثاني ١٩٨٢.

(٢) موسى كريدي، الرجع البعيد والفن الروائي، الاقلام، ع ٦، ١٩٨١، ص ١٣٤.

(٣) فؤاد التكرلي، الرجع البعيد، بيروت ١٩٨٠، ص ص ٣١٦، ٣٢٥، ١٥٧، ١٣٧.

hilliam Fanlkner; The Sound and the Fury, London 1983, pp73, 73,79.

(4)

(٥) الرواية، ص ١١٧.

(٦) الرواية، ص ٣٠٦.

The Novel,p 138.

(٨) لقد اعتمدت في اقتباسات (الصخب والعنف) على ترجمة الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا باستثناء تغييرات طفيفة جدا في النص الاخير.

ملف التكرلي



عن «العيون الخضر»

■ فؤاد التكرلي

خصّ الاستاذ التكرلي مجلتنا بمقال عن تجربته في كتابة احدى قصصه القصيرة وهي (العيون الخضر) من مجموعة (الوجه الآخر)

■ الأقلام

كان الليل في بدئه، شتائياً بارداً، والريح خفيفة واضواء «شارع الكيلاني» لاتكاد تعطيه صورة واضحة عن الاماكن التي كان يمر بها. كان متعباً الا انه بقي مشدوداً، تطلع باهتمام الى منزل سكنه واهله منذ سنوات والى آخر يحمل لقلبه دلالة يعرفها وكان يقصد محطة قطار «باب الشيخ» في رحلة يعرف انها لن تكون مريحة، الى بعقوبة.

لم يرتح خلال اليومين السابقين في بقائه في بغداد، وهاهو شبه مريض يعود الى بيته المحاط بسكون البساتين والى حياة المحكمة الروتينية.

كان يسير ببطء حاملا كتابه ورزمة ملفوفة بعناية، وهو مليء النفس بافكار ابعدت عنه التعب وكل سخافات بغداد: السهر والشراب وزيارات مشبوهة ورؤى تتهشم واحاسيس مرهفة تجرح. لكنه، الان، بعيد عن كل هذا. ان كيانه كله مسكون منذ الصباح بتلك الفكرة السحرية عن اقصوصة يمكن ان تصل به الى ما يريد. رأى اشياء وحكى له صديق عن اشياء اخرى، فانبثقت في اعماقه، من حيث لايدري، فكرة او شبه فكرة قصصية. اسيمكنه ان ينجح؟ ينجح اخيراً، بعد كل هذه السنوات؟

كانت ساحة «راس الجول»، حيث انتهى شارع الكيلاني، فارغة تقريبا، والريح باردة والمحطة تبدو له نائية منقطعة، في ذلك المساء المتاخر من يوم الجمعة ٢٢/١٢/١٩٥٠. لم يرد ان يعود عصراً الى بعقوبة وفضل ـ على غير عادته ـ ان يقضي عدة ساعات اخرى في بغداد وان يستقل القطار الذي يغادر محطة «باب الشيخ» في تمام التاسعة مساء.

كانت المسيرة في شارع الكيلاني تثير شجونه وتعيد اليه الكثير من ذكريات الطفولة المرهقة. تلك الروائح والبيوت المخربة والمقاهي والدكاكين والازقة المظلمة. وبيت اهله وبيتها والشرفة، الا انه الليلة مثار العواطف دون حاجة لكل هذا. هذه الفكرة تأخذ بتلابيبه حقا.

لايدري كيف عن له يوماً ان يكتب اقاصيص وغيرها وان يستمر في الكتابة رغم ماكان يرى فيها من نتاج اخرق لاجدوى منه. وصارت اللعبة هماً على حين غرة، واخذ الفشل المتكرر يرهقه ويزيده تحدياً متعباً. لم يكن يعرف لماذا كانت تعجبه بعض الآثار التي يقرأها مترجمة وتستفزه سخافة محاولاته والمحاولات العراقية التي يسمونها ادباً قصصيا. ولكن، متى كان له الحق ان يحكم.. هذا المبتديء الذي لم يجاوز الثالثة والعشرين من العمر ولم يسبق له ان نشر شيئاً ولا يبدو انه سينشر شيئاً في المستقبل القريب؟

كان الاحساس بفنية الاقاصيص التي يقرأها، يعذبه احيانا. انه لايستطيع ان يبرر تماماً نظرته.

اهو المزاج فقط؟ ومتى كان المزاج الشخصي قانونا معترفاً به من قبل الاخرين؟ اذن، ماذا كان يريد بالضبط؟ لقد انتهى، بينه وبين نفسه، من بعض المسلمات. نوع العقدة وحضور الروح العراقية فيها. اللغة البسيطة التي تتوارى لتترك المكان للصور. الانضباط والاقتصاد. الشكل الفني.

كل شيء من اجل الشكل الفني المتكامل. ولكن كيف السبيل اليه؟

قطع بطاقة للدرجة الثالثة ثم صعد الى القطار. انها مثله. ستأخذ القطار الذاهب الى كركوك، وستبدأ حيثما هو الان. كان هنالك بائع صغير يعلن عن بضاعته، والوجوه المصفوفة امامه وحواليه تبث تعبها وضجرها من الحياة.

جلس على مقعد خشبي، منزوياً قرب النافذة يراقب بسكون كل شيء. ليس الامر ان تنقل على الورق ما يجري امام البطلة او خلفها، او ان تصف بدقة كل هذه الشخصيات المتلاصقة وما يدور بينها او يحصل لها. كل هذا لايجدي نفعا.

لقد حاوله عشرات المرات، ولم يشك يوماً بعقم كل تلك المحاولات. ولقد ادرك بعد ذلك، او تهجس، بان النقلة السحرية او عملية الخلق الحقيقية لابد ان تكون في بعث الحياة على الورق، ان تشتعل الصفحات بوجود البطلة الانساني وبالحياة التي تحيطها، وهكذا فلتكن النظريات التي لاتطبق!

سار القطار وابتعدت بغداد ببطء وبقيت اضواؤها الحمراء تخفق بصمت، غرق في تأمل عميق وهو يراقب الاشباح الغامضة التي كانت تمرق امام بصره. كانت العربة ضاجة، مزدحمة، ذات رائحة ثقيلة. سيحاول على كل حال. هي وحياتها، ماضيها وحاضرها التعيس وما يمكن ان يسمى مستقبلها والشيء الاخر الذي قد يعطي معنى عاطفياً لكل شيء ولكن، ما هو هذا «الشيء الآخر» الذي يضفي على الاحداث مسحتها السحرية المؤثرة؟

لن يسميه.. الفن، فقد تعب من المسميات الغامضة. ايكفيه اذن ان يكتب عنها بكل ما في نفسه نحوها من تعاطف وود، كي يصل الى وجودها الدافيء ويلتقطه؟ وهل تكفي الكلمات.. الكلمات فقط؟ ومر الوقت سريعاً، واحس، والقطار يقترب من بعقوبة، انه هذه المرة على موعد غير مألوف مع اوراقه البيضاء ولن يترك شيئاً يعوزه، سيتسلح بكل ما يملك من جرأة ومن عدم اكتراث للتقاليد والآراء التي قد تحد من حريته الداخلية، وسيكتب اقصوصة ليست للنشر. مثل روايته القصيرة تلك المرمية منذ زمن في ادراج مكتبه.

توقف القطار في محطة بعقوبة فنزل منه ببطء متلبثاً هنا وهناك، يراقب خلسة كل شيء ثم بدأ مسيرة العودة الى دارهم البعيدة. فضل ان يقطع المسافة مشياً على الاقدام، ليكمل ترتيب السلسلة التي تدور وتدور في ذهنه.

سيرافقها حين يبدأ القطار، في محطة باب الشيخ، بالتحرك. وسينقل الجو الذي عايشه قبل وقت قصير. ان انغمارها بجو العربة وانغمار القاريء به ايضا عبر الصور التي تتكون في مخيلته، لن يبعد بهما ـ هي والقاريء ـ عن هذا الجو. سيبقيان في عربة قطار من الدرجة الثالثة، تتجه بهما نحو المجهول. عند ذاك، عند ذاك يمكن لها ان تسترجع ما تشاء حياتها الماضية ومأساتها، وستكون لبعقوبة نغمتها الخاصة في حياة هذه المتشردة التعيسة.

ووصل دارهم الساكنة وسط البساتين، وانقطعت مسيرة افكاره. وفي الايام الثلاثة التي تلت، وهو يعيش حياته الروتينية المألوفة من البيت الى المحكمة وبالعكس، كان يؤخر رغبة الاقدام على الكتابة خشية من نتيجة غير سارة. مساء ١٩٥٠/١٢/٢٦ والهدوء يخيم على البيت، جلس الى تلك القنفة الزرقاء المكسورة من جهتها اليسرى واضعاً دفتره على ساقه وبدأ يكتب:

(صفر القطار مرة ثالثة فاسرع البائع الصغير الى باب العربة وهو لايزال يعلن عن بضاعته..) وبقي التدفق عنده ثلاثة ايام اخرى، انهى خلالها اقصوصته تلك دون كبير عناء. كانت الكلمات تواتيه كما ارادها.. بسيطة شفافة وغير منظورة تقريبا.

الا انه لبث شاكاً في كل شيء فما دامت معادلة الكتابة لاتكتمل الا بوجود القاريء فقد كان عليه ان يجد قارئاً موثوقاً بنزاهته. وهكذا اعاد كتابة اقصوصته التي سماها (العيون الخضر) وحملها معه صباح الجمعة ١٩٥٠/١٢/٢٩ الى بغداد، وقدمها بغير ثقة كبيرة الى صديقه الاثير عبدالملك نوري. كان جالساً في «مقهى سويس» وكان الجو جميلا والسماء صاحية زرقاء

انتوني ـ فرنسا ٩٨٥/١٢/٢٢



فؤاد التكرلي: ظلمات مضيئة

▪ كلود ميشيل كلوني

سيسخط القارىء عليّ اذا وجدني اتخلى عن التحفظات المعتادة وادعوه حالا الى الاصغاء الى (اصوات الفجر) هذه التي تتألف منها رواية من اجمل الروايات التي قرأتها منذ امد بعيد؟ لايمضي يوم من دون ان نقرأ في الصحف تأكيدات من هذا النوع، بل واقل اتزانا بصدد كل شيء وبصورة خاصة بصدد تفاهات نتصورها كتبا. اما (اصوات الفجر) فهي ليست كتابا فحسب بل ان مؤلفها ـ وهو كاتب عراقي ولد عام ١٩٢٧ وكتب مسرحيات وقصصا قصيرة وترجم الى الفرنسية لأول مرة وبصورة ممتازة ـ يكشف عن نفسه هنا باعتباره روائيا من الطراز الاول. لم يذكر اسمه في الكتاب الجيد الذي اصدرته دار نشر (سوي) قبل حوالي عشرين سنة بعنوان (مختارات من الادب العربي). ومن ثم فهذه الرواية هي اول اثر لفؤاد التكرلي نتساق الى اكتشافه في مجموعة جديدة تصدرها دار نشر لاتيس بعنوان (الادب العربية). وقد اعلنت الدار عن آثار متنوعة تصدر خلال الاشهر القادمة من بينه رواية للكاتب المصري نجيب محفوظ، الذي صدرت له قبل الآن في منشورات السندباد رواية بعنوان (ممر المعجزات) كما نشرت هذه الدار ايضا مجموعة قصائد للشاعر العراقي السياب بعنوان (الخليج والنهر).

حالما يتهيأ القارىء لولوج العالم الروائي الذي يفتحه له التكرلي يجد نفسه انه لايشعر بالغربة قدر شعوره بانه مأخوذ ومجروف بقوة جلية فاتنة هي سحر اللغة. وهذا السحر يمارس تأثيره باكثر انواع البساطة جاذبية وهو الوسيلة العليا للفن: فالكلمات هي كلمات هذا الواقع اليومي التي سحرنا الشرق بها منذ نشوء نصوصه الكلاسيكية العظيمة، والتي نعثر عليها من جديد ـ هتافات تعجب واستعارات او اهانات ـ وقد طرزت بصورة لامناص منها في حديث الفقراء وحديث المثقفين. اول حوار في رواية (اصوات الفجر) وهو الذي يدور بين الجدة واحدى حفيداتها اثناء عودتهما الى ظلال الازقة والى البيت الذي يجري فيه ما هو جوهري في الرواية. هذا الحوار يؤثر فينا حالا ويفتننا بسحره وبالشكل الطبيعي الذي يجري فيه تبادل الكلام، لابانتمائه الى اية (نزعة طبيعية) فنحن نحس ان هنالك تحت هذه اللغة الحقة ـ وهذا الامر جلي ايضا في مونولوجات الابطال ـ عملا لانهاية لدفئة وارهافه. او بالاحرى اننا نستشف ذلك استشفافا.

ذلك ان التكرلي استطاع ان يسيطر على طرق الرواية الحديثة، على المونولوج الداخلي وعلى انسياقات الاستيهام ـ احلام كريم مثلا ـ وعلى تزامن الاحداث من دون ان يترك ابدا وسائله الماهرة تنفوق على حياة الرواية وعلى ايقاعها وعلى ازمنتها التي يتناوب فيها الظل والنور، العذوبة والتهكم، الحساسية والفظاظة. كذلك لم يجعل ابدا من البيت هذا المرفأ المضطرب مأوى منعزلا مصطنعا وسط بغداد، هذه العاصمة التي شاع فيها الاضطراب في آخر عهد الجنرال قاسم. والواقع ان الاحداث تجري كلها عام ١٩٦٢ عندما اسقطت اخيرا اطلاقات المدافع هذا المجنون الدموي ونفذ فيه حكم الاعدام. هنا ايضا يتجلى فن فؤاد التكرلي. في قوة الايحاء في (الجو) وفي اللاواقعية التي تبدو دائما وكأنها تغلف الحوادث التي تسيطر علينا

بالحيوات وبالاحلام.

وهكذا فالقارىء الذي يتعقب خطى الجدة وسناء يدخل الدار ليجد نفسه في صميم الحياة اليومية. العائلة معقدة التركيب وهي بتشابكاتها المحيرة وبالتفاوت الموجود بين اعضائها وبجمودها المتهافت، تقدم لنا مسرحا غريبا متدرجا ابتداء من الفناء الذي يخر فيه ماء الحوض الى الطارمة التي تنتضد فيها الاسرة اثناء الصيف. اما العجائز اللواتي يسبحن بحمد الله فيلعبن فيه دور الجائعات الازليات بينما تسقط في الفناء الفاظ شكواهن ولعناتهن (المضحكة للغاية) كأنها ضفادع الحكايات الخرافية، وذلك حالما يتأخر الشاي او يفوت موعد كباب العشاء.

لكن الرواية تبحث في مكان آخر عن مجرى الحياة الجوهري. هذا المجرى الذي تعرقله ان لم نقل توقفه بعض الاتجاهات العقلية المتأخرة والقديمة العهد. وهنا يتبدى امامنا وقد اخرج من مكمنه عبث مأساوي يفتك في مجتمع ابوي متألف من رجال ونساء عميان وعاجزين. والشيء الجديد الذي ادخله فؤاد التكرلي في الوراية العربية هو تعريته وكشفه عن المستحيل. حاولت بعض الافلام العربية مرة او مرتين اثارة الظلم الفاضح الذي يسود مجتمعا يضع الذنب على عاتق المرأة وحدها لأنها هي التي تتحمل وحدها العقاب المترتب على (الخطيئة). وهذه الافلام معروفة في الغرب وقد اخرجها سينمائيون مثل بركات وابو سيف وشكري جميل..

فمنيرة التي اغتصبت عندما كانت فتاة مراهقة، تتزوج من مدحت الشاب الذي تحبه من دون ان تعترف له (كيف تجرؤ على ذلك؟ وكيف تجد الكلمات المناسبة؟) بانها لم تعد عذراء وهذا الامر يؤدي الى مأساة مدهشة مجنونة.

وعلى الرغم من ان المدينة تهتز تحت قصف المدافع فان هذا التحريم يبقى منتصبا لايقهر بين انقاض الحياة. الكلمات لها قوة الصور واذا لم تظهر النساء في (اصوات الفجر) اكثر علما ولا اكثر ذكاء فان الرجال يبدون ضعفاء سريعي العطب بدرجة غير مألوفة. فكريم وهو الابن الاصغر سنا تتسلط عليه نهاية صديقه الذي قتل امامه (موته الذي انطبع في حياتي الخاصة). ومدحت الذي يظهر في بادىء الامر في غاية اللطف والاتزان، جديرا بالحب يهرب في ليلة عرسه ليعيش نفس انحطاط حسين، هذا الرجل الفاسد والاب الشائن الذي ضل طريقه.. اما الاب فهو رجل مستقيم، منهك ومجرد من كل فعالية...

لقد عرف فؤاد الكرلي كيف يتصرف بلوحات الرواية بصورة رائعة بحيث جعل كل واحدة منها تعكس اضاءة وخيالات وظلالا مكملة. كل شيء مرتبط بكل شيء ويعتمد على كل شيء انه مجتمع متوحل في تقاليده:

ومدحت يحاول ان يبتعد وان يغادر (هذه الخرائب) لكن محاولته تبقى مجرد وهم ومجرد انتفاضة. اما موته الذي يحدث وهو في اوج اعتقاده بانه ينطلق نحو حياة جديدة (الصفح؟ الحب الذي سيعثر عليه من جديد؟) عندما يصيبه رصاص المتمردين من انصار سياسة الانبعاث، هذا الموت يمنح الكتاب التباسه الجميل ويتركه مفتوحا لجميع التساؤلات.

ستقول منيرة بعد ذلك: (كلكم جبناء). ليس من شك في ان هذا الكلام لايمكن ان تفهمه العجائز الجائعات اللواتي نسين بانهن لم يعشن الحياة ـ الا مجرد مسرحية من الاتفاقات الضيقة. لأن انتقامهن لاينصب الا على ذلك الذي يؤخر العشاء (الله يكصف عمره).

هذه الرواية معقدة في تفاصيلها لكن قراءتها هينة اخاذة محيرة، اما الترجمة التي حظيت باسهام فؤاد التكرلي فيبدو لي انها افلحت تماما في نقل اوجه الجمال والغنائية والحركة والفروق التي يتميز بها هذا الاثر الفني الاساسي والمتعدد الجوانب، الذي تبدو فيه حتى المناطق المظلمة طافحة بالنور.

---

(١) قام بالترجمة كل من مارتين فيبدو ورشيدة التركي

(١) العنوان الذي جرى اختياره في الترجمة الفرنسية لرواية (الرجع البعيد) (المترجم)

(٢) العنوان العربي (زقاق المدق) (المترجم)

---

* نشر هذا المقال في الملحق الادبي لجريدة Le qwatiien de paris ١٩٨٥/٢/١٩



فؤاد التكرلي: لايمكن ان احيا بدون كتابة

■ حوار: كريم قاسم عبود

في سنـة ثلاثٍ وأربعين وتسعمئـةٍ وألف، كان فؤاد التكـرلي قد وضع أول بذرةٍ في تربة القصة العراقية الخصبة، وقد كانت بذرةً صغيرةً، ألا أنها حملت نضجها وقدرتها على النمو والتطاول حدَّ أن تصير شجرةً تورقُ وتلتفُّ أغصانُها حولها بفخر. .

وهـانحن في سنة ستٍ وثمانين وتسعمئةٍ وألف، والتكرلي لم تعدْ تجـربتُـه في القصة والرواية شجرةً سامقةً وحسب، بل صارت له أشجـارهُ البـاسقـة وثمـاره المتعـددة، وأمتلك أرضـه الخصبـة، المتميـزة، المعطـاء في الفسحـة المتـراميـة من «أرض» الأدب العراقي الأصيل. .

والفـاصـل الجميـل بين نقطتي البـدء والـ ١٩٨٦، وليس نقطـة المنتهى، لأن التكـرلي مازالت أرضه لم تعط كل خصبها الواسع، الفـاصـل هو ثلاث وأربعـون سنـة، بليـاليهـا وأيـامهـا وسنـواتها وفصـولهـا، وبكـل ما حملتـه وأعطتـه من أقـاصيص ومسرحيات وروايـات وكتـابـات كان لهـا زهـو التأسيس وأقتـدار الفخر وتألق التميـز في كل شيء. وهـذا الحـوار، أردنـاه أن يكون «القطار» الـذي بأستطـاعته أن يقف عند محطات المشوار الطويل في رحلة الأدب طيلة ثلاثٍ وأربعين سنة بكاملها، ولاندّعي بأننا توقفنا فيه عند كل «المحطات» لكنّ الوقوف عند أبرزها وأهمّها كان واحداً من فضائله. .

وهاهو التكرلي يجيبُ عن كل الأسئلة بأعتزاز وصدق. .

● كيف تنظر حاليـاً لقصتـك الأولى «العيون الخضر» التي نشرت عام ١٩٥٠، في مجلة الأديب اللبنانية؟

ـ في هذه القصـة، مسكت نفسي وشعـرتُ أنهـا المرةُ الأولى التي أنجـح فيهـا بتطبيق منهجي في كتـابة الأقصوصة العراقية. . قبلها كنتُ أحـاول كتـابـة أشيـاء تؤسس لنفس المنهـج، ألا أنها كانت تفلتَ من يدي، كنت أشعر أن هناك شيئاً ضائعاً أو ناقصاً فيها. .

● تقصد ما كنت تكتبه على مدى سبع سنوات، من عام ١٩٤٣، أول بدايات الكتابة حتى عام ١٩٥٠؟

ـ نعم. . كانت أعمـالاً فجّة أول الأمـر، قصص إعتيـاديـة لاتثير الأنتباه ولم أنشرها في أية صحيفة أو مجلة. . أما «العيون الخضر» فقـد كانت فكـرتها تنمو معي، وحين كتبتها لم أستغرق فيها سوى ثلاثة أيام فقط، وقد كانت مدة كافية وكبيرة عليها إيضاً. .

● وكم تستغرق كتابة القصة لديك عادةً؟

ـ تستغرقُ كثيراً، إنني أتمهل كثيراً في كتابة القصة، أحياناً يمتد الوقت ليصل الشهرين أو يزيد. .

● وهل حاولت أن تكتب «العيون الخضر» مرةً أخرى؟

ـ راجعتهـا قبـل فترة، وجدت أن الصفحات أو الأوراق التي كتبتها فيهـا ليس فيهـا تصليحـات أو تعديلات كثيرة، كانت «تهميشات» قليلة جداً. . حين إنتهيت من كتـابتهـا أتـذكـر أني أبقيتهـا في «مجـري» في البيت الـذي كنـا نسكن فيه بمدينة بعقوبة، وبعدها سافـرتُ الى بغـداد وكنتُ على موعدٍ مع صديقي «عبـد الملك نوري» في مقـهى «السـويس»، لي شك بأسم المقهى إذ أني لم أسمعها جيداً منه في وقتها.

أعطيتـه القصـة، وبعد أن قرأها دمعت عيناه وأشعل سيكارة وذلك أفرحني جداً، لأن عبدالملك «ناقد كبير وصريح»، عدا كونه قاصاً لايخفي شيئاً عن العمـل الـذي يقرأه إذا كان سيئاً، فكيف به لي وأنـا صديقـه، وقـد كان عبد الملك أول من قرأ العيون الخضر في تلك الفترة، وحين أتذكرها الآن تثير فيَّ حماس أيام الشباب

الجميلة . .

● **وكرؤية نقدية، كيف تراها؟**

ـ فيها نواحٍ قوية . . الجو، الشخصية الرئيسية . . العيون الخضر قصة رومانسية تثير عواطف القاريء وتلعب بها، وهذه طريقة في الكتابة لا أحبذها الآن، وأعتقد بأني تجاوزتها حين أكملت منهجي في كتابة القصة وقد حققت فيها نسبة خمسين الى ستين بالمائة من فكرتي عن الأقصوصة العراقية . . حالياً أحبذ التركيب الدقيق للأقصوصة . .

● **وهل لك أن تحدد لنا أطاراً لصورة منهجك هذا؟**

ـ أن يكون عراقياً أولاً، من بيئةٍ واقعية عراقية، شخصيات وأحداثاً، لاتمويهات في ذلك . . أذا حددت الشخصية تحددت مشاكلها ونوعيتها وحلولها المختارة، هذه التحديدات تفرض علينا نوعية اللغة التي تتحدث بها الشخصية وهي وسيلتي في جذب القاريء ويجب أن تكون شفافة، غير منظورة، تجعل القاريء يدخل عالم القصة مباشرةً وبأقصر طريق . .

● **وهذه السمات في المنهج، هل تشمل قصة عبد الملك نوري؟**

ـ عبد الملك كانت له «تجاريب» قصصية أخرى قبل أن ألتقي به، كان يحاول تطبيق إحساسات الوهلة الأولى، تطبيق المونولوج الداخلي، لم يكن لديه منهج ثابت يريد أن يستمر فيه . . كنا نتحاور ونتناقش من خلال تبادل الرسائل بين بغداد وبعقوبة، كلٌّ منا يحاول أن يقترب من أعماق الآخر، يعطيه وجهة نظره ويتم حولها النقاش إنْ كانت خاطئة أو صحيحة . . عبد الملك أتجه الى المنهج الواقعي المنظم، كان يكتب قصصاً «بديعة» غالبية قصص «نشيد الأرض» كانت من ثمار تلك الفترة ألا أنه تطور فيما بعد . .

(قال فؤاد التكرلي في معرض حديثه عن تجربته القصصية، نشر في مجلة الكلمة بعددها الثالث الصادر في كانون الثاني ١٩٦٩، السنة الأولى. قال عن قصة العيون الخضر:

ـ «كانت كتابتها سهلة، هينة، نقلت الى الورق بعض الرومانتيكية التي أردت إخفاءها على جو الأقصوصة وعلى شخصية البطلة . . العيون الخضر مهمة بالنسبة لي لأنها منحتني الثقة التي بدأت أحتاجها، ثقة بأن من الممكن أن نستخرج شيئاً ذا قيمة من هذا الخليط الغبي الذي هو الواقع العراقي، ثم قادتني هذه الثقة الى محاولاتٍ في الأسلوب لا جدوى منها») . .

ـ بعد العيون الخضر، كتبت «أمسية خريف» و«المجرى» عام ١٩٥١ . . كل قصةٍ عندي كانت متصلة بالعنصر النفسي في تلك المرحلة . .

● **وهاتان القصتان، هل كانتا من نفس المنهج؟**

ـ تقريباً، مع محاولةٍ للخروج عنه . . «أمسية خريف» كان حوارها باللغة الفصيحة وشخصيتها ليست محددة ببيئة معينة، وكذلك «المجرى»، في حين رجعت لذات المنهج فيما بعد وخصوصاً في قصة «الطريق الى المدينة»، حيث عبود خلف وبيئته الخاصة جداً ومحاولة إنقاذ نفس البطل من خلال لغته وعباراته . . أتجهت بعد ذلك بالقصة لتدخل حاضراً صرفاً، ليس هناك إستذكارات أو تكون قليلة وتدخل في أعماق الحدث والشخصية، الحاضر الصرف لايستطيع القاريء أن يتملص منه . . إستذكارات عبود خلف كانت قليلة جداً، كان الحاضر في هذه القصة أقوى من الأستذكارات . .

● **وهذه الأختلافات في المنهج، الى من تعزوها، هل لمحاولات في تجريب كتابة القصة بأشكال متعددة؟**

ـ ليست أشكالاً متعددة، هي من المنهج نفسه، لكن بتعميقه . . أنا أقصد بالمنهج كتابة أقصوصة عراقية يمكن قراءتها من قبل القاريء العراقي بحيث تؤثر فيه تأثيراً كبيراً، وكذلك حين يقرأها العربي أو القاريء الأجنبي فلابدَّ أن تؤثر فيه بمستوياتٍ أخرى . .

● **مثلاً؟**

ـ قصة العيون الخضر نفسها، يمكن للقاريء العربي أن يتأثر بها وكذلك القاريء الأجنبي، لأن فيها مستوى إنسانياً يمكن أن يتأثر به البشر في جميع أنحاء العالم، وهذه مهمة صعبة ألا أن الذي يجهد نفسه وموهبته وقدرته يمكنه أن يتوصل الى نتائج جيدة في هذه الناحية . .

● **لماذا لا تحاول نشر بعضٍ من نتاجك القصصي الذي كتبته في الأربعينات كجزء من مسيرةٍ تأريخية طويلة؟**

ـ هذا النتاج لايستحق الأهتمام، كان بالنسبة لي تخطيطات

قصصية أو بحث عن موضوعاتٍ معينة، عدا أقصوصة واحدة، طويلة، . بحجم «الوجه الآخر» أفكر بنشرها الآن، عنوانها «بصقة في وجه الحياة» كتب عنها الدكتور عنها الدكتور عبد الأله أحمد في كتابه عن نشأة القصة العراقية منذ الحرب العالمية الثانية، هذه الأقصوصة كتبتها في سنة ١٩٤٨ - ١٩٤٩، كنت في وضعٍ نفسي خاص، محاصر بظروف حياتية صعبة جداً، كتبتها بحماس لم يكن إعتيادياً في وقته وتركتها جانباً لأنها كانت جريئة ولا يمكن نشرها. . في تلك الفترة كنت شاباً صغيراً وخشيت أن أثير فضيحة لاداعي لها، أما في الوقت الحاضر فأرى إن من الواجب أن يطلع عليها القراء، وأمانةً للتأريخ سأتركها مثلما كانت عليه رغم أن بعض الأصدقاء طلبوا مني إجراء تعديلات عليها، لكني أفضّل طرحها كما هي وبما تحمله من أخطاء نحوية وجمل ركيكة، ليظهر من خلالها للآخرين كيف كنتُ أكتب القصة في تلك الفترة وفي تلك المرحلة من عمري. . سأكتب لها مقدمة قصيرة أشرح فيها ذلك. .

● **ولماذا لاتنشر جميع القصص التي كتبتها في تلك الفترة على «علاّتها» وتكتب لها مقدمة؟**

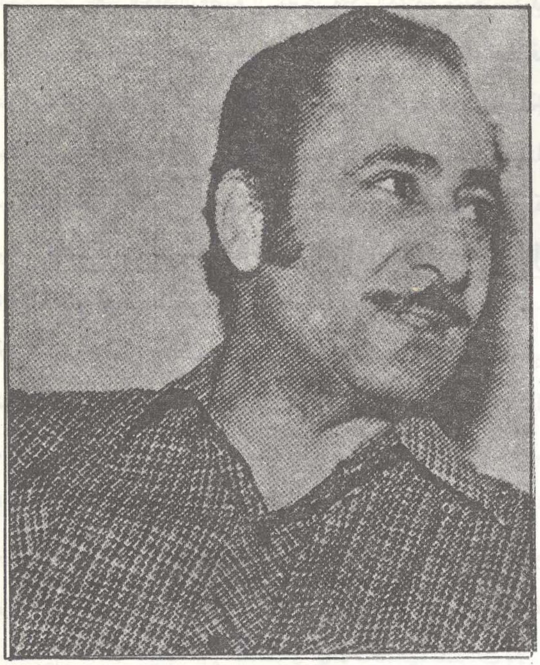
- لا أعتقد أنها ستفيد أحداً، وهي قصص الفترة المحصورة بين السنوات ١٩٤٣ - ١٩٤٨، قصة «بصقة في وجه الحياة» يمكن أن ترى فيها النفس الذي طوّرته فيما بعد، أما البقية فليس فيها نفعاً. .

● **وبماذا تختلف «بصقة في وجه الحياة» عن «العيون الخضر»؟**

- حوارها مكتوب بلغةٍ فصيحة ولها منهج خاص حاولت فيه التعبير عن مكنونات النفس فقط، كنت أريد بواسطتها رفع العناء والجهد الحياتي الذي أشعر به، أرميه على الورق لأتخلص منه، لذلك أخذت فيها حريتي بصورةٍ مطلقة لأنه لم يخطر في بالي نشرها في يومٍ من الأيام، أما الآن فأفكر بنشرها مع مقدمة لتعكس صورة من صور شخصيتي الكتابية أو القصصية.

● **كيف إستفاد فؤاد التكرلي من التجارب الروائية العالمية في مرحلة الخمسينات؟**

- لست قارئاً كبيراً، لكني قاريء مدرك، واعٍ، . . الثقافة الواسعة وبأكثر مما يجب لاتعني شيئاً، حتى معرفة اللغة الأجنبية أو عدم



معرفتها لاتعني شيئاً وخصوصاً في الوقت الحاضر. . التراجم كثيرة، أحياناً تقرأ قصة لـ «تشيخوف» مثلاً، فتترك فيك أثراً لأن فيها موقفاً انسانياً، وتأخذ بالتفكير والتساؤل بعدها، لماذا لاتنسى هذه القصة وماذا فعل الكاتب ليترك هذا الأثر في نفسك؟. . هذه الطريقة في القصة العالمية هي التي بدأت بها عندما كنت شاباً صغيراً، حين أحصل على قصة وإن كانت ترجمتها سيئة ألا أنني أتعلم منها كيف يرسم القاص بنيان قصته؟ كيف يدخل العناصر ويصوغ الأحداث لدرجة التأثير؟ .

● **إذن، كانت الأستفادة فنية في الغالب أكثر منها أستفادة فكريه أو ثقافية لأجل الأطلاع فقط؟**

- في ذلك الوقت، لم يكن عندي حب إطلاع كثير، كنت أستفيد من التجارب لأني لم أكن أقرأها، بل كنت أدرسها.

● **ومن من الكتاب كنت تضع أعماله أمامك دائماً لدراستها؟**

- كثيرون، منهم «أدفايز» الذي كتب قصته العظيمة «أموليتا» المترجمة والمنشورة بشكل سيء في تلك الفترة، وكذلك ترجمة محمد عبد القادر المازني «من القصص الأنكليزي، أعمال ديستوفسكي، قصص روسية مترجمة في الأربعينات. . أما في أوائل الخمسينات فلم أستطع الأكتفاء بهذا، قرأت الحرب

والسلم بترجمة دار اليقظة السورية كما أعتقد وبجزئين فقط، حيث لم يصل الآخران وحاولت أن أحصل عليهما بلا فائدة فقررت قراءتهما باللغة الأنكليزية. . الحرب والسلم تجربة إنسانية هائلة، وقرأت الأحمر والأسود لستندال، الأبله لديستوفسكي بالأنجليزية، أما المجموعات القصصية فقد كانت كثيرة، كلها كانت طريقة للمران في القراءة والتفكير المتواصل. .

● **وما الذي كنت تشعر به أثناء القراءة؟**

- كنت أقرأ وأقرأ وأفكر وأكتب أشياء سيئة، وهذا كان يغيظني كثيراً، كنت أبدو كالذي يمسك شيئاً بيديه ويخدشها في الوقت نفسه. .

● **وهل لقصة العيون الخضر تأثيرات من قصص أخرى؟**

- ليس لها تأثيرات مدركة ألا أن لها تأثيرات من كتّاب آخرين وذلك شيء طبيعي، إذ كان عمري في تلك الفترة يبلغ الثلاث والعشرين سنة، فليس من المعقول أن لاتجد لها تأثيرات ولاتنسى بأنني كنت في طور التكوّن. الأهم في قصة العيون الخضر إنها قصة عراقية، لايمكن لك أن تقول عنها إنها قصة مستوردة، الشخصية عراقية، المحلات، الحادثة نفسها لايمكن أن تكون ألا عراقية. .

● **حين تمر اليوم الى باب الشيخ في بغداد - مسقط رأسك في عام ١٩٢٧ -، ماذا تنتابك من مشاعر وأحاسيس؟**

- محلّة باب الشيخ في القلب دائماً. . في عام ١٩٤٥، إنتقلنا منها الى محلة رأس الساقية وبقينا فيها الى عام ١٩٤٩، ثم إنتقلنا الى مدينة بعقوبة في السنة نفسها وكنت قد أنهيت دراستي في الحقوق. . عندما كنت أزور بغداد في كل أسبوع أو أسبوعين لابدّ أن أزور باب الشيخ، أزور بيتنا وإن كان يقع داخل «دربونة» ضيقة وقد تهدم بعد سنوات ألا أن الشارع والدكاكين والمقاهي تثير في عاطفة غريبة، كنت أتمتع كثيراً حين أمشي في شوارع باب الشيخ، أدخل من شارع أخرج من آخر، وهكذا.

● **أمازلت تتخيل هذه الصور؟**

- مازلت، وأتمنى أن أعيش فيها مرةً أخرى، لكنّ المعالم كلها تبدلت. أنا من باب الشيخ أباً عن جد ولنا علاقة وثيقة مع آل الكيلاني وقد كان جدي نقيب أشراف. . تحضرني حادثة جميلة ومؤلمة جداً، إمرأة فرنسية كانت تعيش في العراق وأرادت أن تكتب عني فأحبت أن ترى محلة باب الشيخ فأخذتها أنا وزوجتي وعائلتي وأحد أصدقائي. . دخلنا في «الدربونة» التي تؤدي الى بيتنا القديم وقد كنت أعرف أنه مهدم لكني لا أعرف بأنهم قد بنوا في مكانه غرفاً للأيجار. . كان ذلك في عام ١٩٧٤، وقد كانت بعض معالم باب الشيخ شاخصة وبعضها الآخر متهدماً. . وقفت أمام مكان البيت، وفي تلك الأثناء خرجت أمرأة كانت تسكن أحدى العزف، نظرت إلينا وسألتني: «من أيّ منطقة أنت أخي؟». . هذا السؤال وقع على رأسي كالصاعقة وقد تأثرت له كثيراً. . أنا من باب الشيخ وأمام بيتي وتسألني هذه المرأة أنا من أين؟. . لقد كانت تتصورني غريباً، لم أرد عليها وفضلّت الأنصراف حزيناً جداً. . باب الشيخ يا أخي مثل الماء، ولذلك تراني أتحسر على معالمها الغائبة في الوقت الحاضر وقد أعدت خلقها من جديد في رواية «الرجع البعيد» وتغلبت على ذلك الواقع المرير. .

● **في إعتقادك، ماهي تأثيراتك في القصة الستينية؟**

- لاأعتقد بأني أثرّت على الستينيين. . بعد ثورة تموز كان هناك فراغ في الساحة الأدبية كما تعرف. . الستينيون لم يتأثروا بأحد كثيراً. . كان تأثير عبد الملك نوري عليهم أقوى. .

● **وماهي أسباب ذلك؟**

- لاأستطيع تحديدها، لأنها ربما تكون غير صحيحة. . أنا كنت أكتب بطريقةٍ خاصة، في حين كان الآخرون، عبدالملك والصقر وغانم الدباغ ومحمد روزنامجي يسلكون طريقاً أخرى، كانت لهم محاولات ناضجة، وأعتقد بأن الأستاذ فاضل ثامر عندما قال بأنني لديَّ حساسية غربية تختلف عنهم كان محقاً، أنا أختار موضوعات معينة وأعبر عنها بصورة أخرى أكثر كثافة وتعطي إيحاءات غير إعتيادية. .

● **ألا تعتقد أن هذه الملامح هي الأقرب من القصة الستينية أكثر مما هي عند عبد الملك والدباغ على سبيل المثال؟**

- لا أتصّور. .

● **يفترض أن تكون أنت الأقرب وفق هذه الملامح؟**

- أنا لم يتأثر بي أحد، ربما هم أمتداد لعبدالملك و«جماعته»

وطـوّروه بنفس جديـد ألا أن أسـاسهم غربي ، هذا ما أعتقـده وللأثبات لابد أن يأتي ناقد ويدرسها بدقة . .

● **ماهو موقفك كقاص من سلوكية محمد جعفر في الوجه الآخر؟**

ـ محمـد جعفـر لم يفهم كشخصيـة تمر في أزمة كما يجب، أزمة أكتشـاف الذاتِ بدأت عنده من الصفحات الأولى ، وصعوبة هذه الأزمـة وتعقـدهـا تنبـع من شخصٍ يكتشف أنه خارج المجتمع ، جبان، أناني ، يحب ذاته ولايهمه الآخرين ويعتبر نفسه قادراً على المسـاعـدة والتعـاطف وتلك مسألـة خطيرة، يصدق أو لايصدق، هل هو أناني بشكـل مرضي حد عدم استطـاعته مساعدة زوجته؟ وزوجته التي تحاول إنجاب ابنهم تصاب بصدمةٍ أخرى، تمرض ويمـوت الـولـد وتصـاب بالعمى وهنا محمد جعفر رأى نفسه على حقيقتهـا وأرتبـاطه بهذه المخلوقة ، عاطفياً وحياتياً، وفي كل شيء لكنـه بقي على جهـة ، بالعكس، بدأ يصـارح نفسـه بشيء جدي ويميل الى الفتاة الصغيرة، زوجته التي لا يستطيع مشاركتها قرر أن يشـاركهـا لكنـه في حيـاتهـا التعيسة وعماها لايمكنه أن يشاركها، وتلك محنته، ويعترف بأنه لايقدر ويمشي في الطريق الى نهايته، يترك هذه ويختار حياته الأخرى . . صحيح إن هذا الموقف نعتبره لا أخـلاقيـاً لكنـه كان صريحـاً مع نفسه ويمكن أن يكون شجاعاً بدرجـةٍ من الـدرجـات لأنه أعترف بحقيقته ، لم يحاول أخفائها أو يموّه على الآخرين وهذه من فضائله كشخصية . . محمد جعفر قام بمـوقف غيـر أخـلاقي ، وألا بمـاذا تصف الـذي يترك زوجته وهي عميـاء ويـرجعهـا الى أهلهـا ويقـول لها أنا لست مسؤولاً عنك ولا عليَّ بك! . . هذا جبـان ولايمكن إعتباره بأقـل من ذلـك ، كان محمد جعفر يريد أن يعيش ويعيش فقط . .

● **وحين رسمت ملامـح شخصيـة محمـد جعفـر، هل وضعت أمامك شخصيات . تشابهها من الأدب العالمي؟**

ـ وأية شخصيات تقصد بالضبط؟

● **ميرسو في رواية الغريب لـ «البيركامو»؟**

ـ ميرسو يبدأ رواية الغريب وهوميرسو، لايتطور، تنتهي الرواية وهو على هذه الحال، والفرق ضعيف بينهما . .

● **روكنتان، بطل رواية الغثيان لـ «سارتر»؟**

ـ كيف يمكن التشـابـه بينهمـا؟ . . روكنتـان مغـرق في الـذاتيـة والتأمـلات وتـارك الحيـاة على جهـة ، يقف أمـام شجـرة ويتأمـل تأمــلات طويلة ، محمـد جعفـر نسبيـاً بسيـط بالنسبـة لمثـل هذه الشخصيـات ، فهـو عدا الأزمـة التي جاءته بعد الوفاة يكتشف بأنه متهم كشخص غير قادر على الأنسجام مع الآخرين أو مساعدتهم . .

● **شخصيات ديستوفسكي مثلاً؟**

ـ شخصيـات ديستـوفسكي قويـة ، شبـه نارية وذات عواطف حادة جداً، تصـل أحيـاناً الى حد الجنون، شخصية الجريمة والعقاب مثـلاً شخصيـة فذة ومحمـد جعفـر شخصيـة شاحبـة بالنسبـة لهـا والتقـارب بينهمـا معـدوم . . أعتقد أن علاقة محمد جعفر مع هذه الشخصيـات ضعيفـة جداً وليس هنـاك تقارب أومايـوحي بأنهـا مأخوذة من شخصيات أخرى . .

● **ربما تكون التأثيرات غير واعية نتيجة القراءة والأطلاع؟**

ـ هذا محتمـل ، أمـاكوني جلست لأكتب شيئاً يشابه أويقارب تلك الشخصيـات فذلـك مالم يحـدث معي والتأثيـر الـلاواعي مسألـة طبيعية، ألا أن أهم شيء هو أن محمد جعفر لايمكن، إعتباره غير عراقي ، كل مشاكله ، أجواؤه، بيئته، حتى حلوله عراقية ولايمكن أن يكون روسياً أو فرنسياً أو أنكليزياً . .

● **قبل صدور الترجمـة الفرنسية لروايتك «الرجع البعيد» ، هل كانت الصحافة قد تجاهلتك طويلاً؟**

ـ أعتقـد أن النقـاد أعـاروا «الـرجـع البعيد» إلتفاته كريمة ومستمرة حيث بدأت الكتـابـات تظهـر عنهـا بعد صدورها بأشهر ولا أعتقد أنهم أهملوهـا ، حتى في مصـر كتب عنهـا فاروق عبـد القـادر وسمعت أنهم كتبـوا عنهـا في المغـرب وفي لبنـان ، والأكثـر في العراق . . «الرجع البعيد» لم تهمل ، بالعكس، كان لها صدى عميق . .

● **ربما بعد صدورها باللغة الفرنسية كثرت المقابلات والكتابات عنها في فرنسا بالذات؟**

ـ هذا صحيح ، كتب عن الترجمة الفرنسية الكثيرون وأجروا معي مقـابـلات في بعض الصحف الفـرنسيـة ، وقـد كتب عنهـا الناقد الفرنسي «ميشيل كلوني» في صحيفة «لوكوتيد يان دوباري» قائلاً : «إنها رواية فاتنة ، هذه الفتنة وهذا السحر يأخذان بمجامعك بفعل

هذه القوة العليا التي تتحكم في مشاعرنا وأحاسيسنا الذي ظل يأسرنا بعبيره منذ فجر التأريخ»، ألا أن المهم هو أن النقاد العرب أهتموا بها قبل صدور الترجمة الفرنسية . .

(كان فؤاد التكرلي في باريس عام ١٩٨٢، حيث إتصلت به السيدة سلمى فخري مسؤولة النشر والعلاقات في دار «جان كلود لاتيس» وهي فرع من دار نشر كبيرة هي دار «هاتشيت» وطلبت منه نسخة من روايته «الرجع البعيد» لقراءتها ومن ثمَّ ترجمتها الى اللغة الفرنسية فيما بعد. . زودّها التكرلي ببعض النسخ ولم يكن متيقناً من الموافقة على ترجمتها بسبب حوارها المكتوب باللهجة العامية وعدم إنتشارها بصورة كافية في الوطن العربي، وحين عاد الى بغداد وصلته رسالة من الدار نهاية عام ١٩٨٣، تضمنت الموافقة على ترجمتها وطبعها وتحديد شروط العقد بينهما وما الى ذلك. . قرر التكرلي العودة الى باريس ليشرف بنفسه على ذلك وقد ترجمت وطبعت وصدرت بالفعل عام ١٩٨٥). .

● ذكرت مرة أن رواية «الرجع البعيد» رواية صعبة. . أين تكمن صعوبتها؟ (ذكر ذلك في حوار معه أجراه رواد طربيه لمجلة جديد مونت كارلو ـ العدد الثامن ١٩٨٥). .

ـ هي صعبة بالنسبة للعرب من خلال الديالوج ـ الحوار، لكنها في بنائها يتطلب أن يشارك القارىء. . بناء الرجع البعيد معقد ويحتاج الى عوالم، بعض النقاد أعتقدوا خاطئين بأني أتدخل فيها، الروائي لايتدخل أبداً منذ أول سطر وحتى الأخير، الرواية عبارة عن بناء عوالم شخصية تتقاطع فيما بينها وهذا التقاطع هو الذي يكّون مسار القصة خلال الزمن. . عالم أم مدحت الذي ينتهي بعد فترةٍ زمنية قصيرة يقطعه عالم كريم من جهةٍ أخرى، الزمان مختلف والعالمان يقطعهما عالم آخر، وهكذا يتكون البناء من تقاطع هذه العوالم المختلفة، زمانياً ومكانياً. . في بعض الأحيان يبدأ الزمن بستة أشهر ثم سبعة أشهر وهكذا، المطلوب من القاريء ربط هذا الزمان المضطرب في الرواية والتغلب عليه وإعادة صياغته من جديد ولذلك فهو يشارك في بناء الرواية أيضاً، وهذه عملية ليست سهلةً ألا أنها نجحت في التجربة لأن القاريء يستجيب لهذه العوالم ويستمر فيها ولهذا فأن إعادة بناء وتكوين الرواية لم يكن صعباً عليه. . وكذلك فرواية «الرجع البعيد» صعبة لأن بنائها وتكنيكها صعبان وحوادثها معقدة الى حدٍ ما، متداخلة ومتشابكة في شخصياتها الكثيرة وقد كانت تحتاج الى شكلٍ خاص، إذ لم أكن قادراً على كتابتها بالشكل الكلاسيكي . .

● ذكرت مرةً أنك بدأت الكتابة وعمرك ست عشرة سنة، وروايتك «الرجع البعيد» أستغرقت ولادتها إحدى عشرة سنة، كيف أستطعت أن تتواصل فيها طوال هذه المدة؟

ـ إن ماقلته صحيح، ألا أنني لم أكتب الرجع البعيد بتواصل مستمر طيلة هذه السنوات الأحدى عشرة، بل كتبتها متقطعة، حيث بدأت فكرتها لأول مرة عام ١٩٦١، وظلت في ذهني حتى كتبتها عام ١٩٦٦، وقد كنت في باريس وأنهيتها في بغداد عام ١٩٧٧ . .

● كيف تختار الحدث القصصي وطريقة التعبير عنه؟

ـ إختيار الحدث القصصي بالنسبة لي مسألة صعبة، إذ لا أريده إعتيادياً، أريد دائماً أن أختار حدثاً فيه دلالة، ليس مغرقاً في محليته، لكنه يدل على أنه عراقي ويبدأ مع الشخصيات أحياناً، الحدث وشخصيته يأتيان على السواء، وهذا الحدث عندي لايكفيه أن يكون عراقياً وذا دلالة فقط، بل لابد أن يكون مفهوماً من الأجانب مثلاً، فيه عناصر أنسانية يشعر معها الأجنبي بالمشاركة والقرب ويثير فيه عاطفته، لذلك فلقاء هكذا حدث مناسب يظل مسألة صعبة . .

● هي حالة إنتقاء إذن؟

ـ فعلاً، وأحياناً لاتأتي الحوادث التي تتصف بهكذا صفات . .

● ولهذا السبب أنت مقلّ في الكتابة؟

ـ لها دخل كبير الى حدّ ما، وربما هي طريقتي في الكتابة، حيث يعيش الحدث عندي طويلاً، ألم بجوانبه كلها وأعيد كتابة الأقصوصة مرات عديدة . .

● مع أن المجتمع العراقي يعج بالكثير :

ـ يعج بالكثير، ذلك صحيح وطريقة الكتابة على طريقة بلزاك الكلاسيكية سهلة ويمكن بواسطتها كتابة المئات من المجلدات وقد كنت أفكر بهذه الطريقة لكني إنتهيت الى قناعة أخرى،

أقصوصة من صفحات قليلة، مكثفة ومعبرة ولاتنسى هي أحسن ألف مرة من أية رواية تنسى بعد شهر. .

● **كيف تفهم الذروة في الحدث القصصي وكيف تحدد لحظة التفجير؟**

ـ الحدث هو قطعة من الحياة كاملة، وهذا التكامل مسألة مهمة عندي. . لايمكن أن نعتبر القصة قصة حين تحكي لنا عن شخص يخرج من البيت ويذهب الى الدائرة، وكذا وكذا وكذا، ثم يرجع الى البيت، هذا ليس حدثاً فنياً متكاملاً، الحدث تكامله يكون في الذروة. .

● **وهل هناك مثال مما كتبته؟**

ـ قصة «القنديل المنطفيء» مثلاً، أبدأ بالتمهيدات أولاً، ثم تقع الحادثة، وفي قمتها وحين تصل ذروتها أقطعها لأنها تكاملت والقاريء لايريد شيئاً آخر بعد ذلك، القاريء يشبع نفسياً حين تصل القصة قمتها، وهذا عكس ما أراده اليونانيون من أن تبدأ الحادثة بتمهيد ثم ذروة ثم العودة بالقاريء أو المتفرج الى حالته الطبيعية، أنا في الذروة أقطع الأقصوصة لأنها تترك أثراً كبيراً في نفس القاريء أولاً وهو في الوقت نفسه مشبع نفسياً ولا يحتاج لأرجاعه الى حالته الطبيعية. .

● **وربما يبحث عن الحل أو العلاج بنفسه؟**

ـ هذا شيء يعود له، لكن المهم هو أن التأثير في نفسه يبقى ولايزول بسرعة. .

● **كيف يمكن لك أن تفسر اللهجة العامية في حوار شخصياتك كضرورة لفنك الروائي والقصصي؟**

ـ هذه ضرورة فنية لأستكمال رسم الشخصيات. .

● **لأنها شخصيات واقعية؟**

ـ وعراقية، لأستكمال رسمها بصورة مضبوطة وإعطائها النكهة الحقيقية أستعمل هذه «اللغة» في الحوار. .

● **أنت تسميها لغة، وأنا أسميها لهجة؟**

ـ اللهجة أصح، وهذه المسألة ليس لها علاقة باللغة الفصيحة، لاتعارضها أو تحلُّ محلها أو تزعزع من مكانتها، أبداً، لأن اللغة الفصيحة هي الأولى وهي الطريقة الوحيدة في التعبير بالنسبة للسرد ولغيره، أما في الروايات فالشخصية الشعبية عندما تريد التعبير عنها بشكل قوي فنجعلها تتحدث بكلامها الأعتيادي .

● **في قصصك التي تكون بيئتها ليست عراقية، تكتب حوارها بلغةٍ فصيحة؟**

ـ نعم، عند ذاك تنتفي الضرورة ولاتعود هناك حاجة لأستعمال اللهجة العامة. .

(كتب فؤاد التكرلي عن هذه المسألة في الحديث عن تجربته القصصية ـ المصدر السابق، قائلاً: «اللغة ليست بحدّ ذاتها شيئاً مقدساً ومن حاجتي الى محاولة الأتقان في رسم الشخصيات المحلية، لم يخطر لي أن أحجم عن إستعمال العامية في الحوار. لاشيء يضاهي الشخصية المحلية الحيّة ولاشيء يمنحها هذه الحياة غير لغتها الخاصة، وأنا أستطيع أن أفهم هذا جيداً. . إن من بين الملامح الرئيسة في الشخصية كلامها، والكاتب الذي يصف ملابس الشخصية القصصية وصفاتها الجسدية وحركاتها والجو الذي يحيطها محتاج حاجة قصوى الى أن يقدم طريقتها في الكلام، لأن الكلام جزء لايمكن فصله عن وجود الشخصية، أما أن يقال هناك موانع تأريخية تهيب باللغة أن تتدنى هكذا فلا أستطيع أن أقبله أو أن أفهمه. . إن اللغة شيء آخر غير الكلام، وبلاغة الكلام لا تخضع لنفس القواعد التي تخضع لها البلاغة اللغوية، ومن المعترف به لدى علماء اللغة المعاصرين أن كلام البشر هو شيء غير لغتهم، إنه أستعمالهم لهذه اللغة للتعبير عن أفكارهم وهناك كما نعلم طرق مختلفة للتعبير تتنوع وتختلف بتنوع البشر وأختلافهم. . المهم إن الكلام وهو عموماً بالعامية ـ أمرٌ ملاصق للشخصية القصصية أكثر من أي شيء آخر، وفي إعتقادي كقصصي إن القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان معينيين، لايمكن أن نجد لها مثيلاً في جملةٍ فصيحة مهما بذلنا من جهد. . إن الفصاحة هنا تتخذ مفهوماً عكسياً، والقضية بعد ذلك قضية إحساس فني وليس إهتماماً بتراث لغوي، وأنا أستعمل العامية على هذا الأساس وبأعتبارها ضرورة لفني ولا أريد أن أقول ضرورة لأدبي لأني لست أديباً محترفاً كما يجب، إني أكتب ـ أحياناً ـ أدباً ذا صبغة فنية خاصة، ويسعدني حقاً حين أعامل على هذا الأساس، لأني

سأفهم بشكل أتم»). .

● **وذكرت عند الحديث عن تجربتك القصصية أيضاً: «ليس عندي لغة شعرية، إنما أخلق أنا أجواء شعرية في بعض الأحيان»، لنقف عند هذه النقطة؟**

- اللغة يجب أن تكون غير منظورة في الكتابة القصصية أو الروائية، لا أريد جمالاً في اللغة بحيث ينصرف عنها القاريء عما وراءها، أريده أن يخترقها مثل الزجاج، يرى العوالم التي تجري بعد اللغة. . أنا أكتب بلغةٍ بسيطة ومنسابة عن قصد ولا أريد لغةً جميلة لكنني أنقل القاريء الى أجواء جميلة أوشعرية، فبواسطة اللغة وهي وسيلتي في الوصول الى القاريء وهي شفافة في الوقت نفسه وتخلق عوالم يمكن تسميتها بحثاً عن لغةٍ ثانية، فبواسطتها يصل القاريء الى عوالم تتحرك. . أنا أخلق عوالم شعرية بعد اللغة أو ماوراء اللغة، أما اللغة ذاتها فتظل شفافة دائماً. .

● **ماهو سر إهتمامك بالعلاقات الجنسية غير الشرعية بين بعض شخصياتك؟**

- هذا نوع من أنواع التمرد على المجتمع، بدأ في القصة التي أفكر بنشرها. . مادام المجتمع يضع العلاقات الجنسية في مضامين أو تقاليد شرعية فبطل القصة يثور على المجتمع وتقنينه العلاقات ووضعها في صيغ معينة، وعندما يثور يجد الرمز من خلال هذه العلاقات الجنسية، هناك أشياء أخرى كثيرة يقننها المجتمع ألا أن هذا الشيء حادّ جداً كرمز تضرب به المجتمع الذي يمتعض أيضاً حين يرى هكذا علاقات، الشخص الذي لايحترمها يعتبر ثائراً ومجرماً في الوقت ذاته، يريد تحرير نفسه، يشعر بشيء آخر، أما أن هذه العلاقات مقصودة في حدّ ذاتها فلا، ليست مقصودة، هي مقصودة كرمز لرفض المجتمع والتنفيس وإثارة القاريء. .

● **لاينظر إليك كاتباً مسرحياً كالنظرة إليك كاتباً قصصيا وروائيا؟**

- هذا صحيح، أنا أكتب مسرحيات في أوقات الفراغ وهي مسرحيات صعب تمثيلها، أغلبها للقراءة وليست للتمثيل، أضافة لكونها ذات فصل واحد، وعندما أعدت النظر فيها وجدتها غير متكاملة، كانت محاولات للتمرين في كتابة الحوار فقط وليست بذات أهمية. .

● **وكيف تجد العلاقة بين هذا الرأي ومسرحة «الوجه الآخر» في «الرهن» من قبل فرقة المسرح الفني الحديث؟**

- في البدء، لم أكن موافقاً على محاولة عبدالأمير شمخي لأنها بعيدة عن روح الوجه الآخر، قلت له إن جوّها وجوهرها لايصلحان أن يكونا مسرحية، أستغربت كيف أعدّها، أراني النصّ في وقتها، كان مختلفاً تماماً ولا علاقة له بالقصة. . أنا لم أشاهد «الرهن» لأني كنت في باريس وأتمنى رؤيتها إن كانت مسجلة بالفيديو، قيل لي إنها تحولت الى كوميديا وافتقدت الصراع الداخلي في نفس محمد جعفر بصورة كبيرة، ويقال كذلك إن الجمهور أقبل عليها بشكل كبير الى حد ما. .

● **قلت مرة: «ليس الكتابة بالضرورة عملاً فنياً متكاملاً»، كيف تفهم الكتابة إذن؟ وماهي تصوراتك ومقاساتك للعمل الفني المتكامل؟**

- لايمكن أن تكون الكتابة القصصية أو الروائية عملاً غير متكامل ولا أتذكر هذا القول جيداً، يجوز أن الحديث لم يكن له علاقة بالكتابة القصصية التي يجب أن تكون متكاملة. . الكاتب الذي يكتب سطراً ولايعرف كيف ينتهي فيما بعد كاتب مرفوض تماماً، حيث يجب أن يعرف مايكتب منذ بداية القصة وحتى نهايتها، تجب السيطرة على العمل وصحيح إنها تكون غير تامة أول الأمر، لكن يمكن إعادتها ثانية وتتم السيطرة كاملة. .

(كتب فؤاد التكرلي قوله آنف الذكر في بداية حديثه عن تجربته القصصية والمنشور في مجلة الكلمة - العدد الثالث كانون الثاني ١٩٦٩ - السنة الأولى وهذا نصّه: «ليست الكتابة بالضرورة عملاً فنياً متكاملاً. لذلك نستطيع أن نبدأ الكتابة في سن مبكرة ولكننا لاننضج فنياً ألا بعد فترة قد تطول وقد تقصر وقد لاتأتي»). .

● **هل تعتقد أن عالمك القصصي تعرّض الى سوء فهم نقدي والى ماتعزو ذلك؟**

- ليس سوء فهم، بل فهم غير متكامل، لكن الدراسات في الوقت الحاضر أكثر عمقاً وتكاملاً من الدراسات السابقة، أما أسباب ذلك فقد قيل لي إن قصصي ليست مسطحة وذات بعد واحد، تحتوي الكثير من النواحي التي يجب أن تدرس أو تنظر، القراءة

الأولى أو النقد الأول كذلك لايكفي، يجب إعادة النظر فيها بصورة مستمرة للوصول الى أطرافها كافة، وحتى يتكامل النقد حولها.

● **من هو الباحث أو الناقد الذي كان الأقرب لوضع تجربتك في سياقاتها الطبيعية؟**

- لم أطلع على كل ماكتب عني، يقال لي كتب عنك في المكان الفلاني لكني لا أطلع عليه، ألا أن دراسة الدكتور محسن الموسوي عن «الرجع البعيد» كانت جيدة، كتاباته أيضاً عن «الوجه الآخر»، وأتذكر مقالة الدكتور علي جواد الطاهر عام ١٩٦١ في مجلة «الأديب العراقي»، كانت دراساته النقدية جيدة وممتازة، وكذلك الدكتور عبدالأله أحمد وهو كاتب دراسة متميزة. . الآخرون بذلوا جهوداً كبيرة لا أستطيع أن أذكرهم جميعاً ودراساتهم ليست قليلة. .

(ردَّ فؤاد التكرلي على سؤال عن أثر النقد على كتاباته القصصية والروائية في الصفحة الأخيرة من جريدة الجمهورية أجرته الصحفية نوال الوائلي في العدد ٥٩٢٦/ السنة ١٨/ الخميس ٢٨/ ١١/ ١٩٨٥، فقال: «النقد هو الوجه الآخر للعمل الفني، يعطيني شعوراً بقيمتي أولاً ويبينّ أخطاء عملي ثانياً، النقد أفهمه بحسن نيّة وأتجاوز الأخطاء، المهم أن لايؤذ النقد كعمل عدائي، لامن جهة الناقد ولا من جهة الكاتب، يجب أن يؤخذ على أنه مشاركة لتقديم عمل فني للقراء»). .

● **هل أخترت أن تكون كاتباً؟**

- أنا لم أختر أن أكون كاتباً. كتبتُ في البدء مذكرات شخصية وقصصاً بسيطة، ثم وجدت نفسي فجأة داخل «اللعبة». .

● **بماذا تشعر أثناء الكتابة؟**

- مع المعاناة أنا مرتاح، مع الجهد أنا ملتذ، ومع القلق أشعر بفرح. .

● **تنتابك حالة من توتر الأعصاب؟**

- أحياناً، ليس في كل وقت ويحدث ذلك قبل أن أبدأ بالكتابة، أما أثناء الكتابة فهناك أرتياح أشعر به بحكم التفاعل مع الكتابة وبحكم النجاح في التعبير أيضاً، أما بعد الأنتهاء من الكتابة فتحدث عندي حالة هبوط وسعادة، ودائماً أحبّ أن أكتب وأنا مرتاح وأفضّل أن أعيد الكتابة عدة مرات، فالقصة أو الرواية أعيد كتابتها في غالب الأحيان مرة ثانية وثالثة فقط، الرجع البعيد مثلاً كانت مشكلة، طويلة، أعدت كتابتها ثلاث مرات فقط وأنا راضٍ عنها الى حد ما لأنها تجربة كبيرة. .

● **لو أعدت كتابتها لمرة رابعة؟**

- لاأستطيع ذلك لأنها طويلة، إذ ليس من السهل كتابة أربعمائة صفحة أو خمسمائة. الترجمة الفرنسية كانت أشبه بالأعادة في القراءات المتعددة وصلت حد الملل أحياناً من الشخصيات ومنها كرواية أيضاً. .

● **ماذا أكتسبت من إستمرارية الكتابة في الأدب القصصي والروائي؟**

- لم أكتسب شيئاً فوق العادة، مازلت أبدأ بقلق وأفكر كثيراً قبل الكتابة ولا أطمئن ألا بعد الأنتهاء منها وكل هذه السنوات لم تفدني فائدة كبرى.

● **ربما في تكوين عالمك القصصي والروائي وتركيز أسمك في تأريخ القصة العراقية؟**

- ليس مهماً ذلك، المهم هو أن هذه التجربة ما زالت عندي تجربة لم أنتهي منها، كلما أكتب أشعر أن هناك تجربة أخرى يجب أن أكتبها. .

● **إذن هناك أشياء أخرى أكبر من الذي أعطيته؟**

- طبعا، أشعر بهذا وبعدم الأرتياح لأنه يجب أن أبدأ الكتابة مرة أخرى، الذي مضى كله تجارب، لايقول الكاتب إن قصتي إنتهت ويجب أن أرتاح. .

● ومتى تحقق ماتصبو له في عالم الكتابة؟

- إنشاء الله قريباً، وفي أقرب وقت، أنا لايمكن أن أحيا بدون كتابة.



ويتذكر فؤاد ...
في سيرة الحياة والادب

▪ كريم قاسم عبود

بيت حجري قديم، تمتد سنوات بنائه لما يقارب المائتي سنة قبل ان تلد الزوجة الثانية للسيد عبد الرحمن محمد سعيد ولدها الثاني «فؤاد»، والرابع بعد سعاد ونهاد وناهدة في عام ١٩٢٧، كان يلتصق ب «الديوخانة» او الحضرة الكيلانية التي كانت عائلة التكرلي ترتبط وآلها - المقصود آل الكيلاني - بعلاقة قربى وثيقة، كان بيتا ضخما، قديما، متآكلة جدرانه ومنخورة، فيه معالم غريبة تسكن دواخله وتطبع صورته الظاهرة..

ويتذكر فؤاد:

- كنت طفلا صغيرا، لم تتعد سنواتي الاربع او الخمس في الكثير. كانت هناك غرفة في بيتنا يمنع علينا الدخول اليها، أو حتى الاقتراب منها، كنت استغرب ذلك، تتملكني حيرة طفل غض ودهشة من يسكنه خوف وتوجس ويقتحمني فضول دائم لاكتناه اسرارها وخفاياها. كنت اتردد في السؤال عنها حتى واتتني الشجاعة يوما وسألت:

- ماهذه الغرفة المقفلة على شيء غامض؟

عرفت فيما بعد انها كانت تؤدي في سرداب ضيق الى «الديوخانة» التي كان جدي فيها وقتا نقيب اشراف وخسر معركتها يوما وعزلوه وصار ابناء عمومتنا محله فأغلقت باب الغرفة المشهورة بأسم «المابين»..

في هذا البيت القديم الشامخ كالقلعة في محلة باب الشيخ ببغداد كان فؤاد التكرلي يقعد، يلعب، يدور بين الغرف، يصعد الى السطح يصطاد العصافير ويحدق في الافق بعيدا.. وفي هذه الغرفة المقفلة كان هناك شباك تصل منه اصوات، تتناهى الى مسمع الطفل كالهمس، كان يقلص روحه ويحمل قلبه في قبضة يده ويفتح اذنيه الصغيرتين ويسمع برهبة، حذرا. السرداب المظلم، الضيق، كان متصلا بسرداب آخر يوصله الى «الديوخانة»، وكان يتراءى ل «فؤاد» كقبر يسعى لابتلاعه، وهناك مجرى مياه طويل يأتي من نهر دجلة الى محلة رأس الساقية، ومنها يتفرغ لسواقي عدة تمر على بعض البيوت المعروفة في تلك السنوات المظلمة ومنها بيت السيد عبد الرحمن التكرلي..

وحين فطن فؤاد، كانت الساقية قد جف ماؤها وصاروا يرتوون من ماء «البواري»، وكانت هذه الاشياء الدقيقة تلفت نظره كثيرا، تعلق في ذهنه وترسخ في اعماق سحيقة من ذاكرة مازالت يقظة، متوقدة..

وحين ولد فؤاد في عام ١٩٢٧، كان ابوه عبد الرحمن قد امتدت سنوات عمره لتقارب ال «٦٦»، وزواجه الثاني من ام فؤاد قد توج ذكراه العشرين عاما، حيث كان قد تزوج وعمره يقارب الاربعين، الا ان زوجته لم تحمل ببطن ولم تكتحل عيناها برؤية طفل حوالي عشرين سنة..

كان ابوه يريد اخا، فولدت سعاد وناهدة، ثم هو، وكان نهاد الاخ الوحيد في رحلة السفر الطويل..

ويتذكر فؤاد:

- في إحدى المرات، كانت امي تحكي مع امرأة تسكن بيتا يجاوز بيتنا، كانت تزورنا بين فترة واخرى، يبدأ الحديث عند

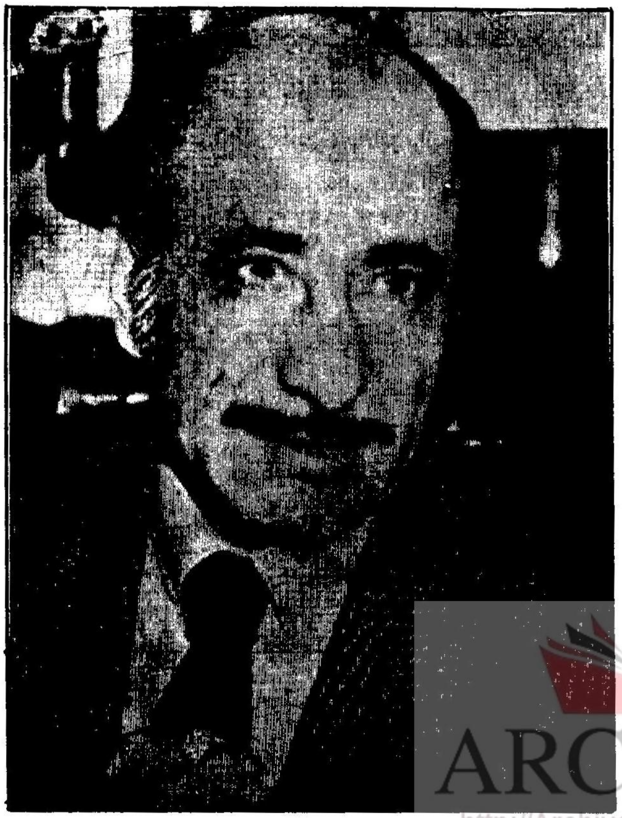
الباب، ثم باب «المجاز»، كانت «نسوان» ذلك الزمن يحكين من «قبة» الخطار وحتى الباب الخارجي . .

في تلك اللحظة، كانت امي تضع يدها فوق بطنها المنتفخة، حتى جاءتها رفسة قوية عند اسفل البطن وكنت ولدها الذي تيقنت منه برفسة . . وشكرا للذي حكى لي هذه الحكاية ـ بذرة التصاعد في مسار الزمن الصعب . .

ولـ «فؤاد» التكرلي، حيث كان طفلا في الثالثة ابن عم اسمه «عبد القادر رشيد»، كانت لديه مجلات وكتب مصرية، مرمية في السرداب، كان فؤاد يقلبها، لا يعرف القراءة قط، لكن الصور تجذب ناظريه وتشده اليها:

ـ مازالت صور سعد زغلول والنقراشي وفاروق عالقة في ذهني . .

وحين صار عمره اربع سنوات، قارب عمر والده السبعين عاما، كان مثل حفيده، مدللا بين اخوته، حركا حد الوقاحة، وبـ «شيطانية» طفل صغير كان فؤاد يستغل دلال ابيه، يطلب اشياء، يشاكس اخوته، يهدر نقودا اكثر مما اعتاد عليه الآخرون، وابوه يستجيب ولايرد له مطلبا، حتى صار في بعض المرات مزعجا بدلاله . .



وها قد بلغ فؤاد سنته السادسة . .

ينهد البيت القديم، ويتهدم فوق رؤوسهم، كان مشهدا مرعبا، مخيفا جدا، تتساقط الجدران وتتمايل طوابق حجريه صلدة وقوية، ثم تسقط متناثرة . .

ويتذكر فؤاد:

ـ حين يبدأ تهطال المطر، كان الخوف يتصاعد الى شغاف القلوب، ترتعد الفرائص وتتوجس النفس . . كنا نعرف ان بيتنا لابد آيل للسقوط، لامحالة، وخاصة حين تترحم السماء بحبات المطر خيرا للبشر، لكنه كان يخيفنا ويزرع الرعب فينا عندما نسمع جدارا يتهدم وتتبعثر طابوقاته وأحجاره الصلدة . . لا أنسى «طارمة» البيت الفسيحة وسطحه الواسع، كانا ملعبي ايام الصبا . . وقد وصفت البيت كاملا في «الرجع البعيد» . . وتركوه الى بيت أخر . .

«الحوش» الجديد كان مقابلا لبيتهم القديم، صاحبه محمد صالح الكيلاني . . ظلوا فيه عدة شهور وانتقلوا ثانية الى بيت اخر قريب من «راس الجول» وبأيجار شهري ايضا . . و

ـ كان صعبا علينا ان نرحل عن باب الشيخ . .

وحين بدأ فؤاد القراءة كان عمره احدى عشرة سنة، في هذا البيت، وكان قد نجح من الصف الخامس الابتدائي، ويكبره نهاد بسبع عشرة سنة، كان وقتها يشتري روايات الجيب ويقرأ، وبينما كان الطفل فؤاد يقلب مرة بين روايات أخيه، وقعت بين يديه رواية لـ «آرسين لوبين»، تصفحها بتمعن، وأرتكن في زاوية قصية وراح

يلتهم السطور حتى ولّدت في نفسه نهما غريبا، ثم اخذ لايخرج من البيت، يقعد ويقرأ فقط، واختفت كل المشاكسات والالاعيب الطفولية وصار الكتاب لعبته الجميلة . .

كان فؤاد في مدرسة باب الشيخ الابتدائية، حيث دخلها في عمر السادسة، وتحديدا في ١٩٣٣ - ١٩٣٤:

- لاأتذكر شيئا من سنتي الاولى، عوالمها غامضة ومشوشة في مخيلتي، صور ولوحات جميلة تتراقص امامي في كل وقت من السنة الثانية، وبعدها في الثالثة، وهكذا . .

كان فؤاد يحب الرياضة، برفقته صديق طفولته وصباه وشبابه «عبد الوهاب البياتي»، كانا في صف واحد، يجلسان معا، في الابتدائية والمتوسطة، ولم يفترقا الا حين انهيا سنوات البكالوريا الاعدادية وراح كل منهما في درب جامعي . .

لم يكن فؤاد مجتهدا بدرجة متميزة، لكنه متوسط المستوى. . درجاته جيدة في الرياضيات، وفي اللغة العربية كانت درجاته اقل من المتوسط:

- كنت لااحب اللغة العربية في تلك الفترة! . .

حين يأتي من المدرسة، يصير البيت ملعبا، لايهدأ في محل ولايقعد في غرفة، يركض في «الطارمة»، يقفز من مكان الى أخر، يصعد الى سطح الدار ويصطاد العصافير، ويقرأ في ساعات غير محددة حين تستهويه القراة، لكن العطلة الصيفية كانت وقته الطويل للمطالعة . .

ويتذكر فؤاد ملامحه، إذْ كان طفلاً:

- ملامحي دقيقة، بشرتي سمراء، ربما لأن الشمس كانت تحرقني بأشعتها، إذْ كنتُ تجتها طوال النهار، بُنيتي ضعيفة ولا أتحملُ «علّه» . . لديّ صورة صغيرة عندما كنتُ غضّاً، وقد تغيرت ملامحي كثيراً حين بلغت . .

● وهل حاولت الأستفادة من ملامحك الشخصية في واحدةٍ من شخصياتك القصصية أو الروائية؟

كان السؤال مفاجئاً الى حدّما، أشرقت إبتسامةً فوق شفتيه، بلّلهما بلسانه وقال ضاحكاً:

- لا والله، لم يخطرْ في بالي . .

ويستمر فؤاد بقراءاته حيث صار صبياً، قرأ «باردليان والأميرة فوستا» . . ووقعت بين يديه صدفة رواية «الكونت دي مونت كريستو»، كانت لشاعر يقرب لي هو «عبد الستار القره غولي»، جلبتها له جدته من بيته حيث كانت تزورهم بين آونةٍ وآخرى، قرأها أول مرة وبهرته أحداثها الشيقة.

ويتذكر فؤاد:

- كان بيت عبد الستار في محلّة العاقولية، وكنتُ أتوسل بجدتي أن تجلبها لي كلما تذهبُ عندهم، لأنه لم يكنْ يسمح لي أنْ أحتفظ بها، كانت رواية ثقيلة الحجم، كبيرة، وتتعبُ جدتي كثيراً حين تحملها، وقد كُنت حين أمسكها بيدي أشعر بفرح غامر وتكاد الدنيا لاتسعُ جسدي النحيل وأروح أطير فرحاً في أرجاء البيت، كنت التذ بقراءتها عشرات المرات . . .

وفي الأعوام ١٩٣٨ / ١٩٣٩ / ١٩٤٠، كانت روايات الجيب تتقاطرُ البيت، يحملها أخوه نهاد، يقرأها وتتلقفها بعده يدا فؤاد لتلتهم حروفها عيونه في ساعات . . ويقرأ «الجريمة والعقاب» ولـ «إستيفان زيفاي» و«سومرست موم» وقبلها كان «آرسين لوبين» . . كانت ترجمات ردئية، مختصرة، سيئة الطباعة، وأحياناً كان فؤاد لايستسيغ روايةً لصعوبتها مثلا، ملَّ «الجريمة والعقاب» حين قرأها أول مرة في ذلك الوقت، وقرأ روايات «أجاثا كريستي» بشغف . .

وتجذبه الروايات، يتلقفها واحدةَ إثر أخرى، يجد متعته وسلواه في أحداثها وشخوصها . . ويتركون بيتهم مرة أخرى ويستأجرون آخر قرب الشارع العام في «رأس الجول» أيضاً:

- مازال هذا البيتُ قائماً لحدّ الآن . .

ويدخل السيد عبد الرحمن محمد سعيد التكرلي السنة الثمانين من عمره، كان المرض قد ألمَّ به وأشتدَّ عليه، والقلق يساور الأبناء كثيراً، كان فؤاد يفكر بفراقه، يشعر بموته وتتفجر

أعماقه دموعاً تنحدر من مآقيه غزيرةً ، لايريده أنْ يموت وهو لما يزل في البدء من رحلة العمر الطويل ، يتمناه رفيقه حتى يكبر ويسمع نصائحه، يرشده يدله على طرق الحياة ومسالكها الصعبة، لكنَّ غيمة الحزن ظلّلت طفولته وأسدلت الستار على حياة الأب الحنون عام ١٩٤٢ ، ولم يبلغ فؤاد من سنوات عمره ألا خمس عشرة فقط . . .

ويتذكر فؤاد:

ـ شعرت بنفسي وحيداً . صارت الدنيا ضيقة . . فقدته سنداً وأثّربي كثيراً ، أحسست أنْ لا أحد سيهتم بي بعده كنت مدلَّله الوحيد ، لكنها أزمةٌ صعبة منحتني بعض قوةٍ أولى في مواجهة الحياة ، وجدتُ نفسي كمنْ يُضرب على رأسه ويراد منه أن يقف بطول قامته . . وفي تلك الفترة تقاطرت الكلمات.

وكان فؤاد قد كتب قبلها «أشياء» عاطفية، في عمر الأثنتي عشرة سنة، لكنه في الخامسة عشرة كتب نوعاً من مذكرات يومية، حين يسيئون اليه، يشاكسونه، يغيضونه، وحين يتألم في أحيان أخرى تصير الكلمات سلوته الوحيدة ويصبح القلمُ صديق دواخله . .

● وكيف إنتقلت هذه الكتابات اليومية البسيطة الى أقاصيص فيما بعد؟

ـ ذلك مالاأعرفه أبداً . .

كان فؤاد لايكتبُ أقاصيص من حياته الخاصة، يبتدعها خياله، يتصورها عالماً قائماً بذاته ويعيش حواليه ، ربما بتأثير الأطلاع، وكان يشعر في ذاته أنْ لاقدرة عنده ليتخلى عن كتابة يومياته . .

وينهي دراسته في مدرسة باب الشيخ الابتدائية، وينتقل ليدرس في الرصافة المتوسطة في سنة (١٩٤٠ ـ ١٩٤١)، وهناك يلتقي صديقه وزميله «غائب طعمة فرحان»، ويصيرون ثلاثة، إذ كان البياتي معهما كذلك . .

وفي سنة ١٩٤١ ، كانت حركة مايس، وكان فؤاد في السنة المتوسطة الاولى . . «ذنون ايوب» القاص الرائد يدرّسه الحساب، والفنان الخالد «جواد سليم» كان يعلمه الرسم . .

وينهي المتوسطة ـ بكلوريا في ١٩٤٣ ـ ١٩٤٤ ، ويدخل الاعدادية المركزية، وينهيها ايضا بعد سنيتين ويدخل رفيقه البياتي دار المعلمين العالية ويدخل هو معهد القانون في بغداد . . القراءات تتصاعد، والكتابة في هذه الفترة راحت تتنوع وتأخذ طابعها النهجي الجاد، كتب فؤاد أقاصيص وروايات ومسرحيات، وكلها كانت مشاريع مران وتدريب لصقل الملكة والقدرة . . وتعيش العائلة ضيقا ماديا، وابتعدت عنه الراحة مذ مات ابوه . .

ويتذكر فؤاد:

ـ لي أخوة كبار، من زوجة ابي الاولى، مصطفى وعبد الجبار، وكانا قاضيي تمييز معروفين، واخي عبد الجبار صار وزيراً للعدل في منتصف الخمسينات ولفترة طويلة . .

في عام ١٩٤٩ ، انهى فؤاد عبد الرحمن محمد سعيد التكرلي دراسته في القانون ونال إجازة في إختصاصه وعين «كاتب ضبط» في محكمة جزاء بعقوبة . . وكان أخوه نهاد قد سبقه إليها بعد ان تعين حاكما، واخذ فؤاد أمه واهله والتحق بأخيه هناك . .

وفي بعقوبة، بدأت حياة أخرى، تكتسب خصوصية في كل مسارات الرحلة الشاقة في دروب الحياة، صارت القراءة والكتابة زادا يوميا . . كانت الساعة الواحدة او الثانية بعد ظهر كل يوم نهاية الدوام الرسمي في المحكمة، بعدها يرجع «التكرليان» نهاد وفؤاد الى بيتهما ولايخرجان ألا اصباح اليوم التالي، يقرآن ويكتبان ويجعلان لحياتهما طعما آخر كانا يتمنياه سنوات طويلة، ويستمر الوضع على هذه الصورة ثلاث سنوات . .

ويتذكر فؤاد:

ـ في بعقوبة، كتبت «العيون الخضر» وترجمت مسرحية ل «سومرست موم» عن اللغة الانكليزية، وتبادلت الرسائل مع «عبد الملك نوري» . .

وصعوبة الحياة كانت مادية، الا ان فؤاد التكرلي لم يدر بالا

لهـا، لم يكن يهمـه ان يظـل بلا بيت يمتلكـه، او سيارة تنقله انى شاء، او حتى ان يجمع رصيدا من المال كبيراً:

ـ كانت الصعوبة الوحيدة هي عدم الراحة من اجواء بيت لم نتعود عليه، لم يكن مثل بيتنا الذي نشأنا فيه صغارا. .

وتمرض أمه ب «الضغط العالي»، واخته لاتقدر ان تدير البيت وتعمل فيه، وكانت مشكلة اخرى يواجهانها، كانا حين يأتيان بعد الدوام لايجدان أكلا، وكل شيء كان غير مرتب، حاجات منزلية تتبعثر هنا وهنـاك، وأشياء كثيرة غير منظمة. . حتى سنة ١٩٥٢، حيث التقى زوجته «ام سوسن» المدرسة في مدينة بعقوبة. . تزوجا في نهاية السنة، ورجع الى بغداد عام ١٩٥٣، ليعمل في محكمة إستناف بغداد. .

كانت «أم سوسن» تعـرفهـا أختـه، زارتهم في أحـد الأيـام، وصدفةً رآها فؤاد، تعرف عليها وتزوّجها بعد فترة حبٍ صادقة و:

ـ هذه مرحلة ثانية في حياتي، مهمة جداً، أمتدت خمساً وعشرين سنة، وهي أسعد المراحل، بل المرحلة التي كتبتُ فيها أحسن ماقدمت. .

توفيت أمه قبل زواجه في بعقوبة، ودفنت هناك. . إستقرَّ وضعه الىٰ حدّمـا، وجـد راحتـه وتعـدلت أمـوره المادية، هو يعمل ونهاد وزوجته، وصار لهم مورد في البيت يكفيهم. . كان فؤاد في دائرته حين ينهي شغله، يأخـذ بالنظر ومـراقبـة الأخـرين، المـراجـع الـداخـل، المـوظف زميله في العمـل، المراجع الخارج. كان يراقب طرائق الآخرين في الحديث والتصرف والمشي والجلوس، ويسجـل ملاحظـات، يرسم حوادث وينحت شخصيـات ويمـزج الحـوار بالحـركـات، وكان يستغرب لهجة «البعقوبيين» لأختلافها عن لهجـة «البغـاددة» التي يتقنها جيداً، كان يسجلُ كلَّ شيء في صورٍ قصصيـة سريعـة. . حيـاتـه هادئـة. . يتعلم كيف يصف النـاس، يكتب بلغتهم، يصـوّر سلوكيـاتهم. . يكتب في الليـل ويسهر حتىٰ الثانية بعد منتصف الليل، يصيغُ الحوادث ويسردها بتأن ودقة. . يكتب أشياءَ كثيرةً، يبدأ بشيء بسيط، يلجأ لحركة، كلام، ويّـدخـل كل شيء في الـوصف والسـرد، وكـان عنـدما يكتب لايـريـد أن يراقبه أحد، يسأله ماذا تكتب؟ ماذا تعمل؟ أين وصلت؟ هل أنتهيت أم لا، هذه أسئلة كانت تستفزّه وتزعجه. .

ويقول:

ـ لقـد أفـادتني بعقـوبـة كثيراً، جعلتني أتأمل نفسي، أقرأ بهدوء، أستـوعبُ الأشيـاءِ أخطـط لمنهـج قصصي، أجرّبه، أكتبُ فيه، وفي تلك الفترة كتبت كل قصص «الوجه الآخر». .

في عام ١٩٥٧ انهىٰ فؤاد التكـرلي «الـوجـه الآخرلا» وفي عام ١٩٥٨، حدثت ثورة ١٤ تموز وحدث معها أنقلابٌ إجتماعي كبير في حياة العراق، وظل التكرلي بعدها أربع سنوات دون أن يكتب شيئاً حتىٰ كتب أقصوصة «الغراب». .

ثم جاءته فكرة «الرجع البعيد». .

كانت الحـادثـةُ في ذهنه، تدور، تختمر وتتعمق بل هي تتبلور وتنضج بمستويات وخطوط متعددة، تتسع وتتفرع وتلحّ عليه بكتابة تفصيـلاتهـا ورسم بعض من شخـوصهـا الـرئيسيـة. . كانِ فؤاد التكـرلي وقتهـا «يشتغل» في رواية أخرىٰ لم تكتمل أحداثها بعد، تحكي قصـة بين شاب عراقي مراهق وأحـدىٰ قريبـاته، كانت مئةَ صفحةٍ منها قد أنهاها التكرلي وتركها جانباً. . وفي وقت آخر، كان صديق لـ «التكـرلي» قد حدثـه عن قصـة واقعية تشبه في محتواها قصـة وحـادثـة «الـرجع البعيد» أستفزته الى حدّما، إستجاب لها شيئـاً فشيئـاً، وجـاءتـه الفكرة الجميلة. . لماذا لايركب الأحداث بين روايته وماحكاه له صديقه ويمزج بينهما ليستخرج عالماً روائياً جميلاً؟. . وكانت فكرة «الرجع البعيد» وهي خام. .

صدرت «الـوجـه الآخـر» عام ١٩٦٠، وضمّت قصةً طويلة بالأسم نفسـه وأقـاصيص قصيرة أخرى. . وفي سنة ١٩٦٤، شدَّ التكـرلي الـرحّال نحو باريس، كان قد زارها مرات عديدة، يعرف لغة أهلها جيداً، يأخذ معه «أم سوسن» وبناته سوسن وصبيحة ونادية. .

ويتذكر فؤاد:

ـ حياتي في فرنسا مثل حياتي في بغداد ولا فرق سوى إني في فرنسا أعيش أجواءها وأتحدث بلغتها، لم أشعر بغربةٍ شديدة مثلما لو كنتُ وحدي. الغربة تخفّ والحنينُ يقلّ، ولايصير إضطهادا، لكنّ البعد عن الوطن يظل سببا من أسباب الغربة الأنسانية. .

ومجلة حوار اللبنانية فاتحته في تلك الفترة ليكتب لها قصة تنشر في عدد من أعدادها، فيكتب «الدمّلة». . كانت كتابتها صعبة، وكان عصياً عليه أن يستحضر أجواءها ومناخيتها في غرفة باريسية باردة ليس فيها من حرارة بغداد شيء، شردت منه ملامح الشخصيات وطارد المفردات والعبارات واحدةً واحدة، كان يسحبها سحباً، ويومها إكتشف أنه لايمكنه الكتابة مثلما يريد خارج هواء بغداد ومعالمها التي يعيشها في كل لحظة، ويكملها التكرلي بـ «شق الأنفس». . .

وفي سنة ١٩٦٦، وفي شهر شباط بدأ يكتبُ روايته ببطء شديد، صعبت عليه البداية، وصار ربط الفصول فيما بينها ووفق بناء روائي متميز عسيراً، والأختلاط الزمني في صياغة الأحداث لم يكنْ سهلاً، لكنه يسيطر ويحاول أن لايفلت منه شيء وإنْ كان دقيقاً في بساطته. . ويقول التكرلي:

ـ لم يكنْ البطء في كتابة «الرجع البعيد» إختيارياً، كنتُ مجبراً لأستوعب وأنجح، وقد تعبتُ كثيراً. .

وخلال الفترة ذاتها كتب التكرلي ست مسرحيات وقصصاً منها «التنور» و«سمباتي»، ورجع الى بغداد. . وفي سنة ١٩٦٧، حدثت نكسة حزيران. . .

ويتذكر فؤاد:

ـ كانت تأثيراتها النفسية عليَّ خطيرة، ليس كونها هزيمة تولّد حالة تشاؤم وأحباط وإنكسار، بل لكونها ولّدت الخذلان وإنْ كان مؤقتاً والشعور بالأستياء لأن قوتنا لم نستغلها كما يجب. . كانت نكسة حزيران «لعبة» ذكية، لكنها مؤلمة. .

وجاءت تأثيراتها طافحة. . بدأ التكرلي كتابة مسرحيات سياسية الى حدّما «خيبوية» إنْ صحَّ هذا المصطلح، والرواية لم تزل في البال والحماسُ إليها يزداد يوماً بعد آخر. .

لقد كان فؤاد التكرلي يعيشُ حياةَ زوجية هانئة وسعيدة، وظيفته جيدة في القضاء، أصدقاؤه يتعددون ويتكاثرون، إنتشاره الأدبي يأخذ مداه عربياً، حماسه للكتابة يزداد المستقبل يفتح أبوابه ونوافذه له، وفي كل ذلك «النعيم» كما يصفه، تجيٍّ الكارثة. . تصاب زوجته. «أم سوسن» بالسرطان، وبعد شهر واحد تموت في عام ١٩٧٧. .

ويتذكر فؤاد:

ـ كانت أم سوسن في قمة نشاطها وأهتمامها بحياتها وبناتها. . كان موتها شيئاً مرعباً. . فقدان زوجة بعد عمر أربعٍ وعشرين سنة، بلياليها وأيامها، حلاوتها ومرارتها بكل مافيها ليس أمراً هيّناً، كان صعباً جداً، وكان صعباً كذلك أن أحتفظ بتوازني، شعرتُ بالضياع ودخول المتاهة الغريبة، وأظلمت الدنيا بعينيَّ. . كنُت قد بلغتُ الخمسين سنة من عمري وصعب عليَّ أن أبدا حياتي من جديد.

وتقبّل التكرلي موت زوجته بقوة روح لابدَّ أنْ تظل قامتها واقفةً لا تنحني، صمد، وكانت الكتابة عزاءه الوحيد. . فصلٌ واحد وتكمل «الرجع البعيد»، كان هو فصل الرواية الأخير، أنقذته الكتابة وبصبر طيب أنهاه، وفيه إنتشرت رائحه الخوف من الموت، وأعاد كتابتها ثانية، وثالثة. .

● ألم تحاول كتابة عمل عن موت زوجتك؟

ـ لم أقدر، لأنّ المسالة صعبة جداً، وتبدو الكتابةُ فيها كمن يحمل جمرةً في قلبه ويريد أن يلعب بها!. .

وفي عام ١٩٧٩، كانت «الرجع البعيد» جاهزة للطبع. . وفي العام نفسه ذهب التكرلي الى مؤتمر الكتاب العرب في دمشق ومعه مخطوطةُ روايته، إنتهز الفرصة وأعطاها لصديقه «نزار مروة»

أبن «حسين مروة» ، ليبعث بها الى بيروت وتطبع هناك ، ألا أن نزاراً كان مشغولاً ، تركها في بيته ولم يعمل لها شيئاً . . وينتظر التكرلي شهوراً عدة، وشدَّ رحاله نحو بيروت، وهناك إلتقى بـ «سليمان صبح» صاحب دار أبن رشد للطباعة والنشر. .

في بيت «سليمان صبح ، كان التكرلي ، نزار مروة، أصدقاء آخرون، زوجة سليمان وطفلته، وكانت «عزيمة»، يأكلون ويشربون، يتضاحكون ويتحادثون وتستمرُ الساعات تخطو بوجلٍ، والتكرلي يحتضن مخطوطته وينتظر:

ـ كنت كاليتيم، أو كالذي يجلس بأنتظار شيء!. .

وإنتهت السهرة ، وحين همَّ الجميع بالذهاب أخذ سليمان مخطوطة الرواية من يد التكرلي وقال:

ـ لاتقلق، وكلُّ شيء فيه خير إن شاء الله . .

كان «سليمان صبح» ينوي عرضها على رجل آخر يقرأها ويعطيه تقريراً نهائياً عنها، أنْ كانت تصلح للنشر أم لا!. . وأطمأن التكرلي وعاد الى بغداد. . وبعد شهرين تقريباً تلقى رسالة من «سليمان صبح» يوافق فيها على طبع «الرجع البعيد» وتوزيعها كذلك:

ـ وفعلاً طبعها، وظهرت حروفها رديئة وصغيرة ومزدحمة، والورق لونه أصفر و«العاميّة» غير مضبوطة جيداً ، رغم إني سافرت الى بيروت مرة أخرى لتصحيحها، والمهم أنا راضي عنها لأن الفكرة التي كانت في ذهني وصلت للقراء لكني في المستقبل أريد كتابة عمل أكثر إكتمالاً منها. . .

ودخلت الرواية الى بغداد ، قوبلت بحرارة وكُتبت عنها دراسات كثيرة ، وفي الأقطار العربية كذلك. .

وفي عام ١٩٨٢ ، أعادت وزارة الثقافة والأعلام العراقية طبع «الوجه الآخر ثانيةً . . وفي العام ذاته كان فؤاد التكرلي في باريس ، إتصلت به السيدة «سلمى فخري» مسؤولة قسم العلاقات والنشر في دار نشر «جان كلود لاتيسل» الباريسية، وهي فرع من دار نشر كبيرة أسمها «هاشيت»، وطلبت منه تزويدها بنسخة من الرواية لقراءتها، وربما ترجمتها الى اللغة الفرنسية. . لم يكنْ التكرلي يصدق ماسمعه، دهش أول الأمر وساورته هواجس وأخيلة عدة، وزودها بالتي طلبت مع خشية انتابته بعدم الموافقة. . وعاد الى بغداد. .

وبعد فترة، وفي نهاية العام ١٩٨٣ ، تسلّم كتاباً من دار النشر يتضمن موافقتها على ترجمة الرواية وأستعدادها لتحديد شروط العقد والتوقيع عليه بين الطرفين وكانت الفرحة الكبيرة التي أثلجت قلبه كثيراً . . وعاد الى باريس ليشرف بنفسه على ترجمتها. .

وحين صدرت الترجمة الفرنسية لرواية «الرجع البعيد» كان التكرلي قد حقق معها إنجازاً كبيراً للرواية العراقية والعربية عموماً . .

● ● ●

وهذه ، لم تكنْ سيرة حياة، بكل مافي الكلمة من معنىً، ولا هي سيرةُ تجربةٍ أدبية، بكل محطاتها وتفصيلاتها، بل هي نقاط ضوء بارزة في هذا المسار الطويل من رحلة الحياة والأدب، نأمل أن تنير شيئاً وتضيف جديداً عن رجل مازال بيننا رائداً متوقداً، يكتب بصدق ولديه آمال كبار، وتلك لعمري ـ حقيقةُ وجوده في دنياه مادام يتنفسُ الهواء عذباً ونقياً.



ببلوكرافية فؤاد التكرلي

■ علي جواد الطاهر

■ مقدمة

للببليوگرافية ـ ونأسف اذا لم نجد لها لفظا عربيا في ترجمتها ـ اهمية بالغة في الدراسة والنقد. ولو قلت انها مظهر حضاري لما أبعدت. ولك ان تنظر فيما ورثناه في تاريخنا من امثلة عليها واشهرها فهرست ابن النديم، اوتنظر الى ما يعمله الغرب فيها من عمق وتفرع، اوما شرعنا نعمل نحن منذ تقدم نهضتنا الحديثة. ولك امثلة بما عمله سركيس في «معجم المطبوعات العربية والمعربة»، وما عمله گوركيس عواد في «معجم المؤلفين العراقيين». . .

ثم لابد من الانتقال من العموم الى الخصوص. . . وهكذا كان لنا «فهرست القصة العراقية» (بغداد ١٩٧٣) للدكتور عبد الاله احمد. وقد عرف قيمته الكثيرون الذين تصدوا للبحث في القصة العراقية جملة او تفصيلا. ويا حبذا لو استكملت مسيرته بعد التاريخ الذي وقف عنده.

ولابد من الانتقال الى الاخص، اقصد ـ هنا ـ العمل الببليوكرافي لأديب بعينه، وكانت لنا امثلة فيه كذلك. . . ومنها عملنا هذا وقد يكون الاول زمنا في الفهرست لقاص معاصر. وطبيعي ان نفيد هنا من عمل الدكتور عبد الاله احمد وخاصة لما نشره التكرلي في المجلات من قصص (١٩٥٠ ـ ١٩٥٩).

راجين ممن لهم علم بتصحيح خطأ او استدراك سهو ان يتفضلوا بالملاحظة والافادة.

آملين من الذين يهمهم العمل الببليوكرافي ان يجدوا في ببليوكرافية الادباء المعاصرين قبل فوات الاوان. فما اسرع ما تندثر الاشياء وتتعقد الامور وتلتوي الطرق. نقول هذا ونحن نقدم هذه التجربة القريبة العهد بالمنشور فنلاقي من الصعوبة غير قليل. ويكفي ان المؤلف نفسه (الاستاذ التكرلي) عاد يبحث ـ حين استعنا به ـ في اوراقه فعجب من ضياع ما ضاع منه كيف؟ ومتى؟ وكان يحسبها في حرز حريز من مكانها في مكتبته او في ذاكرته.

قد تكون هذه الببليوگرافية حافزا لنظائرها في اي ملف تقدمه مجلة عن اديب من ادبائنا ـ ولا يحسبن امرء الببليوكرافية عملا سهلا لا يحتاج صاحبه الى مؤهلات خاصة. وأمنية اخيرة ـ ان تجمع المواد التي تقوم على اساسها الببليوكرافية مما كتبه الاديب نفسه من مقالات وجرت له من مقابلات او ما كتب عنه هنا وهناك من الجرائد والمجلات. . . ويؤلف منها كتاب خاص يزيد في تسهيل مهمة الدارس او الناقد.

وهذه هي الببليوگرافية.

١ ـ قصص قصيرة في المجلات (على تسلسلها الزمني)

همس مبهم ـ الاديب (بيروت) ـ ج ١٢ ـ السنة ١٠ ـ ديسمبر ١٩٥١.

امسية خريف ـ الاديب (بيروت) ـ ج ٣ السنة ١١ ـ مارس ١٩٥٢

العيون الخضر ـ الاسبوع ـ بغداد ـ العدد ١٩ ـ السنة ١ ـ ١٥ نيسان ١٩٥٣ (كتبها عام ١٩٥٠)

المجرى ـ الاديب، بيروت ـ ج ١ السنة ١٢ ـ يناير ١٩٥٣ (كتبها ١٩٥٢)

الطريق الى المدينة ـ الاديب، بيروت ـ ج ١ ـ السنة ١٣ ـ يناير ١٩٥٤ (كتبها عام ١٩٥٣)

القنديل المنطفىء ـ الاديب، بيروت ج ٣ السنة ١٣ ـ مارس ١٩٥٤ (كتبها ١٩٥٤)

الآخرون ، الثقافة الجديدة، بغداد ـ العدد ١ ـ نيسان ١٩٥٤ (كتبها عام ١٩٥٣)

موعد النار ـ الثقافة الجديدة، بغداد ـ العدد ٦ ـ السنة ٧ ـ كانون الثاني ١٩٥٩ (كتبها عام ١٩٥٥)

٢ ـ قصة طويلة (رواية قصيرة) ـ مخطوطة

(بصقة في وجه الحياة) كتبها ببغداد (حزيران ١٩٤٨ ـ آب ١٩٤٩) مطبوعة على الالة الكاتبة بـ ٥٣ صفحة.

٣ ـ مجموعة قصص مطبوعة : الوجه الآخر

الوجه الآخر «اقاصيص» ـ بغداد، مطبعة الوفاء، منشورات الثقافة الجديدة ـ ساعدت وزارة المعارف على نشره، توزيع دار الاهالى، ثمن النسخة «١٥٠ فلسا»، أيار ١٩٦ ـ ١٧٥ + ١ + ١ ص. تصميم الغلاف بريشة الفنان أ . كاكافيان. في الكتاب ست قصص اختارها من القصص الثماني المنشورة في المجلات (اعلاه) هي :

ـ كما وردت متسلسلة هنا ـ (١) القنديل المنطفىء (٢) موعد النار (٣) المجرى (٤) الآخرون (٥) الطريق الى المدينة (٦) العيون الخضر ثم (٧) الوجه الآخر (ص ٨٥ ـ ١٧٦ قصة طويلة (أو رواية قصيرة) كتبها ببغداد في ٢٤ تشرين اول ١٩٥٦ ـ ١٨ حزيران ١٩٥٧) ـ طبع من الكتاب ١٥٠٠ نسخة

٤ ـ قصص قصيرة نشرت بعد صدور المجموعة (في ط ١)

الغراب ـ مجلة «الاديب العراقي» ـ بغداد العدد ٣ ـ السنة ٢ ـ ١٩٦٢ (كتبها في نيسان ١٩٦٢) (ينظر ادناه)

غرباء ـ مجلة ادب، بيروت ـ المجلد ١ ، العدد ٢ ـ ربيع ١٩٦٢ (كتبها ١٩٦٢)

الدمّلة ـ مجلة حوار، (كتبها في باريس ١٩٦٦) بيروت (في آخر عدد صدر منها ٢٤ / ٢٥) السنة ٤ ، العدد ٦ ، السنة ٥، العدد ١ ـ ايلول ـ كانون الاول ١٩٦٦ ص ١٣٦ ـ ١٤١

الصمت واللصوص ـ مجلة جاليري ٦٨ القاهرة (كتبها سنة ١٩٦٨)

الغراب ـ اعادة نشر في مجلة «المجلة » المصرية ـ العدد ١٦٤ ـ (عدد خاص : ملامح من القصة القصيرة العربية) السنة ١٤ ـ اغسطس ١٩٧٠ ، جاءت على رأس قصص العدد الخاص، مصورة ـ وذيلت بشرح ما ورد فيها من لفظ وتركيب بالعامية العراقية ـ ينظر اعلاه.

التنور ـ الاداب، بيروت، العدد الرابع، (خاص بالقصة العربية القصيرة) السنة ٢١ ، نيسان ١٩٧٣ (كتبها عام ١٩٧٢)

(التنور ـ تخطيطات لدفاع عن النفس غير مكتوب)

اختارها سليم عبد القادر السامرائي في كتابه « قصاصون من العراق» (مختارات)، بغداد، وزارة الاعلام، دار الحرية للطبعة ١٩٧٧

سيمپاثي ـ الجمهورية (جريدة) بغداد، ٢٠ آذار ١٩٧٢ (كتبت أواخر ١٩٧١ أوائل ١٩٧٢)

٥ ـ طبعة ثانية للمجموعة مزيدة : الوجه الآخر

الوجه الآخر «اقاصيص»، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، طبعت في الكويت، مطابع كويت تايمز،

١٩٨٢ - توزيع الدار الوطنية للتوزيع والاعلان. صمم الغلاف: الفنان رافع الناصري، ٣٤٣ + ١ ص، السعر ٧٠٠ فلس

في الكتاب قصص الطبعة الاولى مع زيادة ثماني قصص، اثنتان منها مما نشره قبل الطبعة الاولى (وهي: همس مبهم، وامسية خريف) والست الباقية ما نشره بعد الطبعة الاولى. وقد رتبها ترتيبا جديدا هكذا:

الوجه الاخر (ص ٧ - ١٢٦)، موعد النار، غرباء، الطريق الى المدينة، الصمت واللصوص، الغراب، سيمپاثي، القنديل المنطفىء، امسية خريف، التنور، المجرى، الدمَّلة، الآخرون، العيون الخضر، همس مبهم. طبع من الكتاب ٥٠٠٠ نسخة.

٦ - مسرحيات

احدهم - الاداب (اللبنانية) - العدد ١٢ السنة ٢، كانون الاول ١٩٥٤ نشر منها الفصل الثالث (الاخير) فقط، والنص الكامل المخطوط لدى يوسف العاني

الطوف - الكلمة (مجلة) بغداد، العدد الاول، السنة الاولى، ص ١٤ - ٣٧، ايلول ١٩٦٨، قال المؤلف: ملهاة. وقال: تمت كتابة هذه المسرحية في ٦ تموز ١٩٦٨ وقد مثلت في العام نفسه ١٩٦٨.

متهمون سياسيون - مواقف (اللبنانية) - العدد السادس ١٩٦٩ قدمها الى المجلة بعنوان: الهروب، وقد اختارت لها المجلة عنوان: متهمون سياسيون

الهروب - تنظر متهمون سياسيون

الصخرة - المثقف العربي عدد خاص بالمسرح العراقي - بغداد، العدد الاول السنة الثالثة، ص ١٤٤ - ١٥٧، آذار، ١٩٧١. (كتبت اواخر الستينات، حوالى ١٩٦٩)

المخبر: مثلث.

السيدة م - حوارية - آفاق عربية، بغداد، السنة العاشرة العدد الخامس، مايس ١٩٨٥

ملاحظة:

اعد عبد الامير شمخي القصة الطويلة: الوجه الآخر للمسرح، ومثلتها فرقة المسرح الفني ببغداد بعنوان: الوجه الآخر. وقد تصرف المعد (ومن حوله) كثيرا. ولم يطلع المؤلف على الاعداد.

جرى التمثيل على مسرح بغداد اوائل عام ١٩٨٥.

٧ - مختارات من قصصه

القنديل المنطفىء - في كتاب: قصص واقعية من العالم العربي، تقديم محمود امين العالم وغائب طعمة فرمان، القاهرة، دار النديم ١٩٥٦

العيون الخضر - : قصص مختارة، بغداد، اتحاد الادباء العراقيين، مطبعة اتحاد الادباء العراقيين ١٩٦١

القنديل المنطفىء - في كتاب مختارات من القصص العراقية، بيروت الستينات ١٩٦٠ أو ١٩٦١

في كتاب جميل جبر - في كتاب مختارات من القصص العراقية، القاهرة الستينات ١٩٦٠ او ١٩٦١

موعد النار - في كتاب: في القصص العراقي المعاصر - علي جواد الطاهر، بيروت - صيدا، المكتبة العصرية ١٩٦٧

التنور - في كتاب: قصاصون من العراق - سليم عبد القادر السامرائي، بغداد، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة ١٩٧٧

٨ - مقالات له

اللون المقتول (مسرحية) لنزار سليم، الأديب، بيروت، مارس ١٩٥٣ ج ٣، سن ١٢.

القصة العراقية والدكتور ادريس - الاسبوع، بغداد، العدد ٢٠، السنة الاولى ١٥ مايس ١٩٥٣ ينظر ادناه د. محسن جاسم الموسوي

وفي الناس المسرة (مجموعة قصصية لسعيد حورانيه) - الاديب، بيروت ١٩٥٤ اكتوبر ١٩٥٣ ج ١٠ سن ١٢

نشيد الارض - الاديب، بيروت، الجزء ١٠، السنة ١٣، اكتوبر ١٩٥٤

عباس افندي والقصة القصيرة - اماسي الاتحاد، اتحاد الادباء

العراقيين، بغداد، العدد ١، تموز ١٩٦٠، ص ٣٧ ـ ٤٥ ص.
دماء خضر وخواطر اخرى في الاقصوصة العراقية ـ الاديب العراقي، بغداد، العدد ٤ تموز ـ آب ١٩٦١ ص ٦٦ ـ ٧٦.
ملاحظة:
له رأي مختصر ضمن استفتاء مجلة الاداب البيروتية: ازمة المجلات الادبية في العالم العربي، السنة الاولى، العدد ١٠، ص ١٥، ١٩٥٣

٩ ـ تجربتي القصصية

الكلمة (مجلة)، بغداد، العدد ٣، السنة ١، كانون الثاني ١٩٦٩، ص ٨٨ ـ ٩٣
الآداب (مجلة)، بيروت، العدد ٧، السنة ٢١، تموز ١٩٧٣.
وهي «في «الاداب» اوسع وادق.

١٠ ـ مقدمة

مقدمة مجموعة «الظل في الرأس» لعبد الرحمن مجيد الربيعي.
بيروت ١٩٦٨

١١ ـ كلمة ـ تجربة

القاها في «ملتقى القصة الاول» الذي عقدته دائرة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والفنون في مصيف صلاح الدين من ٢٠ ـ ٢٥ آب ١٩٧٨
نشر في كتاب «ملتقى القصة الاول»، اعداد دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، دار الحرية للطباعة، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٩ ص ٣٧ ـ ٤١
ملاحظة:
في اسئلة وجهتها جريدة العراق (ايام المربد) الى ادباء المربد السادس عن الشهادة، كان للتكرلي جواب: الشهيد هو الذي يخلق معنى الشهادة... يمنح الموت معنى الحياة ويمنع عن الحياة الفناء... ـ العراق ١/١٢/١٩٨٥.

١٢ ـ مقابلات معه

ـ ١٤ تموز (جريدة)، بغداد، العدد ١٧، السنة ٢، ٣١ مايس ١٩٦٠ ـ بعنوان مؤلف الوجه الاخر ـ اجراها عدنان مبارك
الف باء (مجلة اسبوعية) بغداد، العدد ٢٦٠، السنة ٦، ٢٢ آب ١٩٧٣ بعنوان فؤاد التكرلي القصة حتى العجز الستيني. ـ اجراها فوزي كريم.
ـ طريق الشعب، (جريدة)، بغداد ٢٧ كانون الثاني ١٩٧٦، اجراها صادق الصائغ وياسين النصير بعنوان: مواجهات مع القاص فؤاد التكرلي. ـ يرى الكاتب انها خير المقابلات معه.
ـ الثورة (جريدة)، بغداد ١٩/٩/١٩٧٦ اجرى اللقاء حميد المطبعي بعنوان ان في الانسان قوى عميقة لا يؤثر فيها الزمن ـ اعاد المطبعي نشرها في كتاب: «مسائل ثقافية..» ١٩٧٨ ـ ينظر ادناه.
ـ النهار العربي والدولي، العدد ١٦١، ٨ حزيران ١٩٨٠ ـ حوار اجراه إبراهيم عبده الخوري.
الجمهورية (جريدة)، بغداد، العدد ٤٦٧٥ في ٢٠/٦/١٩٨٢ (مهمة برأي الكاتب) اجراها سامي محمد بعنوان: بعد صدور رواية «الرجع البعيد» فؤاد التكرلي: مهمتي تفسير الانسان.
ـ اوراق (مجلة عربية تصدر في لندن)، كانون الثاني ١٩٨٤ ص ٢٢ ـ ٢٣. اجرى اللقاء محمود الراشد (في باريس) ـ بعنوان الحداثة كالمعاصرة.
ـ اليوم السابع (مجلة عربية تصدر في قبرص)، العدد ٢١ في ١/١٠/١٩٨٤ ـ اجراها كاظم جهاد.
ـ الوطن العربي (مجلة عربية تصدر في باريس) ١١ تموز ١٩٨٥ ص ٦٤ ـ ٦٥. حوار اجرته سعاد الحيدري ـ بعنوان لم انجرف في موجة التجديد الغربية.
ـ الثورة، (جريدة)، بغداد ٢٥/٧/١٩٨٥ ـ حوار اجراه معه في باريس د. كاظم المقدادي ـ بعنوان ماذا بعد الرجع البعيد؟
ـ جديد مونت كارلو، مجلة عربية تصدر بالعربية في باريس. تشرين اول وثاني ١٩٨٥. اجرى المقابلة كمال طربية.

ـ الجمهورية (جريدة) بغداد، ٢٨ تشرين الثاني ١٩٨٥ (ايام المربد السادس) ـ اجرت الحوار: نوال الوائلي ـ بعنوان اكتشفت اني لا استطيع الكتابة خارج العراق.

ـ جريدة العراق، بغداد ١/١٢/١٩٨٥ له كلمة في موضوع «ادباء المربد يحتفون بروح الفداء»

ـ جريدة العراق، بغداد في ٥ كانون الاول ١٩٨٥ بعنوان: قراؤنا ابتعدوا عن القراءة ـ اجراها قحطان جاسم جواد في باب «صوت المربد»

ـ جريدة الثورة، بغداد ٢٢/١٢/١٩٨٥ ـ «دردشة سريعة مع الوفد الأول لمهرجان المربد»

ملاحظة: اجرى السيد كريم قاسم من موظفي اذاعة بغداد مقابلة مطولة (ايام المربد السادس ـ الاسبوع الاخير من تشرين الثاني ١٩٨٥) برز فيها محور خاص عن سيرة القاص.

١٣ ـ رواية

الرجع البعيد ـ بيروت، دار ابن رشد للطباعة والنشر ١٩٨٠ ـ ٣٧٥ ص. صمم الغلاف عماد حيدر ـ طبع منه ٣٠٠٠ ـ ٥٥٠٠ نسخة.

١٤ ـ قصص نشرت بعد الرواية

الازهار ـ آفاق عربية، بغداد، السنة العاشرة، العدد ٣، تشرين الاول ١٩٨٤.

م. أ. ر. ع. س ـ الكرمل، مجلة اتحاد الكتاب الفلسطينيي، قبرص، آب ١٩٨٤

مقابلة لم تنشر ـ الاديب المعاصر، بغداد، العدد ٢٨، حزيران ١٩٨٥ (يسميها مقاصة، وهو مصطلح منحوت من مقالة + قصة)

ذاك النداء ـ الثورة (جريدة)، بغداد، ٢٤/١١/١٩٨٥ ص ٥

١٥ ـ سيرة وذكريات ـ تلفزيون

مقابلة مطولة في تلفزيون بغداد اجرتها ابتسام عبد الله ضمن البرنامج الذي تقدمه بعنوان: سيرة وذكريات ـ ١٩٨١ صيفا.

١٦ ـ محاضرة له

القاها في المركز الثقافي العراقي بلندن عن صلة الكاتب القصصي بالمجتمع العربي: القاص العراقي في العلاقة بين عمله وما يعكسه هذا العمل عليه من جهة، وبين الكاتب امام المجتمع من الجهة الاخرى ـ ١٢ ايلول ١٩٨٥، اعاد اذاعتها مصورة تلفزيون بغداد، لعلها نشرت في جريدة الخليج ايلول ١٩٨٥ وفي مجلة التضامن (عربية تصدر في لندن) والمفروض ان المركز الثقافي يترجم المحاضرة الى الانكليزية وينشرها في مجلة «اور».

١٧ ـ ما ترجم له الى لغات اجنبية

■ **قصص**

١ ـ القنديل المنطفىء، الاخرون، الى الفرنسية، مجلة Orient، باريس العدد الخامس ١٩٥٨

٢ ـ القنديل المنطفىء، ترجمها المستشرق مونتي Monteuil ونشرها في جريدة لبنانية تصدر بالفرنسية ١٩٥٨

٣ ـ القنديل المنطفىء، الى الفرنسية ضمن مجموعة عربية مختارات مترجمة، باريس، دار Seuil، ١٩٦٤ كتب المقدمة جاك برك، عمل الترجمة راوول ولورا مكاريوس.

٤ ـ الصمت واللصوص، الى الانكليزية، مجلة لوتس الانكليزية، العدد ١٢، سنة ١٩٧٢

٥ ـ التنور، الى الانكليزية، مجلة لوتس، العدد ٣٥، كانون الثاني ـ مايس ١٩٧٨

٦ ـ التنور، الى الانكليزية، ترجمتها كاترين گوبهام، مجلة Azure، لندن ١٩٨١

٧ ـ موعد النار والعيون الخضر، الى الاسپانية في كتاب «الادب العراقي المعاصر» الصادر عن المعهد الثقافي الاسپاني بالعربي مدريد ١٩٧٣

٨ ـ التنور، الى الايطالية، روما، مجلة معهد العالم العربي ١٩٧٨.

٩ ـ قصة؟ ترجمت الى الروسية في الستينيات ضمن مجموعة مترجمة خاصة بالعراقيين.

١٠ ـ قصة العيون الخضر، وقصة اخرى، لعلها القنديل المنطفىء، في مجموعة مترجمة لقصص عراقية ١٩٦٦

١١ ـ قصة القنديل المنطفىء ترجمت ضمن مجموعة الى السويدية.

■ **مجموعة الوجه الاخر**

ترجمت الى اللغة الصربية ـ الكرواتية ونشرت في زغرب بـ «يوغسلافيا» ـ ١٩٨٠

■ **المسرحية**

١ ـ الصخرة، الى البولونية في مجلة Dialog ، العدد ١١ سنة ١٩٧٠ ص ٨٢ ـ ٩٠

٢ ـ الدملة، الى الايطالية، روما، مجلة معهد العالم العربي ١٩٧٤

■ **الرواية**

الرجع البعيد ترجمت الى الفرنسية بعنوان «اصوات الفجر» ١٩٨٥

Fouad al - Takarli - Les Voix de l- aube, Paris, J.c.Lattes,1985

ترجمة مارتين فيدوورشيدة التركي بمشاركة المؤلف ـ طبع منها ٥٠٠٠ نسخة

وفي الاخبار ما يشير الى ترجمتها الى الاسپانية جزءاً من متطلبات شهادة الدكتوراه في جامعة غرناطة ـ ترجمها اسپاني كان يدرس اللغة الاسپانية في جامعة بغداد ـ مع مقدمة تدرس الرواية.

١٨ ـ عن «الرواية» بالفرنسية

١ ـ كلود ميشيل كلوني في الملحق الادبي لجريدة «ل كوتيدين دي پاري» Le Quatidien de Paris العدد ١٨٣١ بعنوان «ظلمات مضيئة» بتاريخ ١٩/٢/١٩٨٥ ـ والمقالة خير ما كتب عن الرواية بالفرنسية ـ برأي المؤلف ورأي الذين اطلعوا على ما كتب بالفرنسية عن الرواية.

ترجمت فقرات منها الى العربية ونشرت في جريدة الثورة

اسم الكاتب: Claude - Michel CLuny

٢ ـ في جريدة «لـ متان» Le Matin العدد ٢٥٤٨ بتاريخ ١٤/٥/١٩٨٥ بقلم الان شمالي Alain Chemali

ـ كلمة في مجلة France- Pays Arabe عدد شباط ١٩٨٥.

ـ وكلمة في مجلة Croissance des Jeunes Nations في شهر اذار ١٩٨٥

ملاحظة: عرف بالتكرلي «المعجم الموسوعي الكبير» الذي تصدره دار لاروس، المجلد العاشر سنة ١٩٨٥ قبل ان تترجم الرواية الى الفرنسية.

ـ كتبت فريدة ابوحيدر مقالا استعراضيا للترجمة الفرنسية للرواية مع «تقديم للرواية نفسها» نشرت في مجلة Middle East الصادرة في لندن بعددها ١٢٧، مايس ١٩٨٥

٣ ـ نشر مقال عن الرواية في مجلة Jeune Afrique مع سبعة اجوبة عن سبعة اسئلة الى المؤلف بعددها المرقم ١٢٧٣ في ٢٩/٥/١٩٨٥ ص ٥٠ ـ ٥١ ـ بقلم سامية برادة.

اصدرت الليبراسيون Liberation في آذار ١٩٨٥ عددا ضخما خاصا قام على سؤال وجهته الى كتاب العالم هو: لماذا تكتب؟ وقد تلقت ٤٠٠ جواب، بينها جواب فؤاد التكرلي (عن العراق) ص 76 ١٨ ـ رسالة عنه بالفرنسية نالت بها صاحبتها ليليان ڤنيول شهادة المتريز من جامعة نانتر Nanterre الفرنسية سنة ١٩٧٤.

١٩ ـ مقالات عنه

نهاد التكرلي ـ العيون الخضر وفن الاقصوصة، مجلة الاسبوع، بغداد، العدد ٢٠، السنة الاولى ١٥ مايس ١٩٥٣.

سعيد حورانيه ـ تعقيب على نقد «وفي الناس المسرة». الأديب، بيروت، فبراير ١٩٥٤ ج ٢ سن ١٣

محمد احمد رستم ـ فؤاد التكرلي والقنديل المنطفىء، مجلة الاديب، بيروت، الجزء الخامس السنة ١٣، مايو ١٩٥٤ (تعليق).

عبد الوهاب صالح ـ تعقيب على ما كتبه محمد احمد رستم.

الاديب، بيروت ج ١١، من ١٣، تشرين الثاني ١٩٥٤

صالح جواد - الوجه الاخر، أماسي الاتحاد (اتحاد الادباء العراقيين)، كانون الثاني ١٩٦٠ ص ٤٠ - ٥٥ ص.

ماجد العامل - وجه آخر في الوجه الاخر، مجلة المثقف، بغداد، العدد ١٨، تموز - آب ١٩٦٠

غائب طعمة فرمان - عن الوجه الآخر، جريدة اتحاد الشعب، بغداد، ١٠ حزيران ١٩٦٠

زهير القيسي - عن الوجه الآخر، جريدة الاخبار، بغداد، نيسان (او مارس؟) ١٩٦٠

على جواد الطاهر - الوجه الآخر، مجلة الاديب العراقي - مجلة اتحاد الادباء العراقيين، العدد الاول، السنة الاولى، كانون الثاني - شباط ١٩٦١

القيت المقالة اصلا في امسية خاصة لمناقشة «الوجه الآخر» ١٩٦٠

اعاد نشرها في كتابه «في القصص العراقي المعاصر» ١٩٦٧ - ينظر ادناه

علي جواد الطاهر - الوجه الآخر بسبعة فلوس. مجلة المكتبة، بغداد، كانون الثاني ١٩٦٣ ص ٨ - ٩

شجاع مسلم العاني - اتجاهات الاقصوصة العراقية. مجلة المثقف العربي، بغداد، العدد ٣، نيسان ١٩٧٠

عبد الجبار عباس - النقد القصصي العراقي (فقرة خاصة بفؤاد التكرلي ص ٦٥ - ٦٦) مجلة الكلمة. بغداد، العدد الاول كانون الثاني ١٩٧٢ (السنة الرابعة) اعاد نشرها في كتابه مرايا على الطريق - ينظر ادناه.

عبد الاله احمد - السيمباثي وازمة الجيل الضائع. مجلة العلوم بيروت، العدد الخامس، السنة ١٧، حزيران ١٩٧٢.

عصام محفوظ - كتب مقالا في شهر كانون اول ١٩٧٤ عن الوجه الاخر ونشره في جريدة «النهار»

موسى كريدي - شيء من الريادة في القصة العراقية. كلمة القاها في «ملتقى القصة الاول» الذي عقدته دائرة الشؤون الثقافية بوزارة الثقافة والفنون، مصيف صلاح الدين ٢٨ - ٢٥ آب ١٩٧٨

نشرت في كتاب «ملتقى القصة الاول» بغداد، ١٩٧٩ - ينظر ادناه.

عمر محمد الطالب - فؤاد التكرلي والقصة القصيرة، الموصل، جامعة الموصل، مجلة الجامعة ع ١، من ٩، ١٩٧٨ ص ٣٦ - ٤٦

سعيد حورانية، مجلة الاديب، بيروت ١٩٨٠(؟) جوابا عن كلمة للتكرلي عن حورانية في المجلة نفسها.

محسن الموسوي - ينظر في: الايديولوجية في التركيب القصصي - تأملات نقدية في تجارب القصاصين الشباب - الحلقة الاولى. الجمهورية، بغداد، الاثنين ٧ تموز ١٩٨٠

عمر الطالب - مسرح فؤاد التكرلي، مجلة «صوت الجامعة»، البصرة، جامعة البصرة، العدد ١٠ السنة ١٩٧٧.

موسى كريدي - الرجع البعيد والفن الروائي. مجلة الاقلام، بغداد، العدد السادس، (مايس - حزيران) ١٩٨١ ص ١٣٢. ١٣٥ - العنوان العام: رأيان في «الرجع البعيد»

احمد خلف - الرجع البعيد، بغداد، جريدة الثورة، آذار ١٩٨١.

ياسين النصير - الرجع البعيد ومشكلات التغيير. مجلة الاقلام، بغداد، العدد السادس، (مايس - حزيران) ١٩٨١ ص ١٣٦ - ١٣٨ - العنوان العام: رأيان في «الرجع البعيد».

جنان جاسم - الرجع البعيد. مجلة «فنون»، بغداد، اواخر عام ١٩٨١

عبد الله نيازي - قراءة في رواية الرجع البعيد. مجلة آفاق عربية. بغداد، العدد السادس (شباط) ١٩٨٢ ص ١٢٣ - ١٣٨.

محسن الموسوي - بحثا عن الكل المتناسق في الوجه الاخر - شخوص التكرلي الاشكاليون. بغداد، جريدة الجمهورية ٢٢ ايلول ١٩٨٢

اعاد نشره في كتابه «نزعة الحداثة في القصة العراقية» - ينظر ادناه.

احمد المهنا - الرجع البعيد مغامرة في ارض بكر. مجلة «الهدف» الفلسطينية، مايس (؟) ١٩٨٢

فاروق عبد القادر - الرجع البعيد، بغداد، جريدة الثورة ١٩٨٢/١٢/٢٠.

■ **ملاحظة:**

كتبت فريدة ابو حديد مقالا باللغة الانكليزية عرضت فيه لرواية الرجع البعيد. نشرته مجلة «ارو» التي تصدر بالانكليزية في لندن عن المركز الثقافي العراقي بالعدد الأول لسنة ١٩٨٣.

صبري مسلم - ابطال الرجع البعيد بين الاحباط والاغتراب. بغداد، مجلة الاقلام، العدد الثاني ١٩٨٣ ص ص ٣٨ - ٤٣.

محسن الموسوي - تنظر جريدة الجمهورية بغداد، ١٢ آيار ١٩٨٣. القصة العراقية وموقعها الفني - حوار اجراه سامي محمد.

محسن الموسوي - العلاقة المحيرة في قصص التكرلي - الحلقة الاولى: اشكالية الغربة ومحنة الاغتراب. بغداد، جريدة الجمهورية ١٨/٥/١٩٨٤

محسن الموسوي - العلاقة المحيرة في قصص التكرلي - الحلقة الثانية: السعي والمكابدة بغداد، جريدة الجمهورية ١٩/٥/١٩٨٤.

اعاد نشر الحلقتين في كتابه «نزعة الحداثة في القصة العراقية» ينظر ادناه

محسن الموسوي - الريادة الفنية في القصة العراقية. خمس حلقات نشرها في جريدة الجمهورية.

الحلقة الاولى: الجدل في قضية الريادة، الجمهورية ٢٦/٦/١٩٨٤

الحلقة الثانية: شروط الريادة الفنية في الادب القصصي، الجمهورية ١/٧/١٩٨٤

الحلقة الثالثة: من يناصر عبد الملك نوري، الجمهورية ٢٤/٧/١٩٨٤

الحلقة الرابعة: النزعة الشعرية والتجريب الواقعي، الجمهورية ٣١/٧/١٩٨٤.

الحلقة الخامسة: لمن آلت الريادة في الخمسينات، الجمهورية ٧/٨/١٩٨٤

اعاد نشر الحلقات في كتابه «نزعة الحداثة في القصة العراقية» - ينظر ادناه

علي جواد الطاهر - الرجع البعيد: الرياض. مجلة الفيصل، العدد ٨٩، السنة الثامنة، ذو القعدة ١٤٠٤هـ آب (اغسطس) ١٩٨٤ ص ٥٥ - العنوان العام: وانت تقرأ

عامر رشيد السامرائي - «محطات عند الوجه الاخر» بغداد: مجلة الاقلام، العدد ١٢ سنة ١٩٨٤ ص ١٣٧ - ١٤١.

علي جواد الطاهر - الوجه الاخر (لا الرهن) (١) عن الوجه الآخر، جريدة الجمهورية، بغداد ٢٣/٢/١٩٨٥ (٢) من الوجه الآخر الى الرهن. جريدة الجمهورية، بغداد ٢٨/٢/١٩٨٥.

فاضل ثامر - فؤاد التكرلي بين رؤيتن (رؤية التكرلي ورؤية معد الوجه الاخر للمسرح باسم الرهن). مجلة الاقلام، بغداد، العدد الثالث، آذار ١٩٨٥

كلود كلوني - مقاطع من كلمته بالفرنسية عن الرجع البعيد، ترجمة نهاد التكرلي، الثورة، بغداد ٢١٤/١٢/١٩٨٥.

صالح هويدي - القصة الخمسينية وعالم فؤاد التكرلي القصصي: جريدة الثورة ٢٨/٣/١٩٨٥ - تلخيص وتعليق على محاضرة فاضل ثامر بالعنوان نفسه في اتحاد الادباء والكتاب في العراق في ٢٠ شباط ١٩٨٥

باسم عبد الحميد حمودي - صورتان للحقيقة وللوهم بقلم التكرلي (يقصد قصتيه: زوج السيدة م، ومقابلة لم تنشر) جريدة الثورة، بغداد ٦ تموز ١٩٨٥

سلام خياط (من لندن) - محاضرة التكرلي في القصة فتحت نافذة على الماضي. بغداد، جريدة الثورة في ٢٥/٩/١٩٨٥

فيصل دراج - لغز الموت وسطوة القديم (بمناسبة ظهور «الرجع البعيد» لفؤاد التكرلي باللغة الفرنسية)، مجلة الهدف، كانون الاول ص ٥٢ - ٥٤.

عباس لطيف احمد - قراءة نقدية في رواية الرجع البعيد. بغداد، جريدة العراق ٥ كانون الاول ١٩٨٥

؟؟؟ - التكرلي. لا كتابة خارج الذات جريدة القادسية، بغداد ١٤/١٢/١٩٨٥ العدد ١٦٨١.

شكيب كاظم سعودي - جريدة العراق، ٢٢/١٢/١٩٨٥ من مقالته «قراءات»

علي جواد الطاهر - آراء واحكام على قصاصين في مقدمتهم فؤاد

التكـرلي . مجلة الـوطن العربي ، السنة التاسعة العدد ٤٦٩ ، ٧ - ١٣ شباط ١٩٨٦

■ ملاحظة :

ورد في العدد الاول من جريدة «المربد» ، بغداد، ٢٥ تشرين الثاني ١٩٨٥ صورة له وخبر يقول :

انـه يعكف على ترجمـة مجمـوعـة من الابحـاث والدراسات المعاصرة الخاصة بالرواية الفرنسية - وحقيقة الخبر يعود الى اخيه الاستـاذ نهـاد التكرلي لانه هو الذي يعكف ويترجم وليس الاستاذ فؤاد التكرلي القاص .

٢٠ - كتب تحدثت عنه

عبـد القـادر حسن امين - القصص في الادب العـراقي الحـديث (صور حية لاحاسيس الشعب في اربعين سنة)، بغداد، ساعدت وزارة المعارف على نشره، مطبعة المعارف ١٢/٣/١٩٥٦ - ينظر خاصة ض ١٢٦ - ١٣٠

باسم عبـد الحميـد حمـودي - **في القصة العراقية**، بغداد، مطبعة اتحـاد الادبـاء العـراقيين، ١٩٦١ - تنظـر ص ٣٠ - ٤١ : فؤاد التكرلي في الوجه الآخر

على جواد الطـاهـر - **في القصص العـراقي المعـاصـر** (نقـد ومختارات)، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت ١٩٦٧ - ينظر خاصة ص ١١ - ٣٥ - ٤٩

فاضـل ثامر ويـاسين النصـر - **قصص عراقيـة معـاصـرة، بغداد، منشـورات مكتبـة بغـداد ودار الطريق الجديد ، مطبعة دار السلام ١٩٧١ - تنظر منه المقدمه .**

شجـاع مسلم العـاني - المـرأة في القصـة العـراقيـة ، بغداد، دار الحرية للطباعة ١٩٧٢

فوزي كريم - **من الغـربـة حتى وعي الغـربـة** ، بغـداد دار الحـرية للطباعة ١٩٧٢

عبـد الجبـار عباس - **مرايا على الطريق** ، بغداد، المؤسسة العامة للصحـافـة والطبـاعة، مطابع د. ت (١٩٧٢) - تنظر خاصة : ص ١٣٥ - ١٣٧ ، فقرة ضمن موضوع عام عن النقد القصصي في العراق .

عمـر الطـالب - الفن القصصي في الادب العـراقي الحـديث (جزآن)، النجف، مطبعة النعمان ١٩٧١ ، الجزء الاول : الرواية العـربيـة في العـراق - ينظـر الفصـل الثالث : الاتجاه الواقعي في العراق، وخاصة ص ٣١٩ - ٣٢٩ (الوجه الاخر) .

ويشير ص ٣٩٢ الى مقابلة له مع فؤاد التكرلي في ١٤/٨/١٩٦٥ الجزء الثاني : المسرحية العربية في العراق . . .

عبـد الالـه احمـد - **فهـرست القصـة العـراقيـة** ، بغـداد، وزارة الاعلام، مطابع الجمهورية ١٩٧٣ .

قاسم عبـد الحميـد حمـودي - **الـوجـه الثالث للمراة**، الديوانية، مطبعـة الـديـوانية الحديثة (طبع الغلاف في دار الساعة) ١٩٧٣ - ينظر خاصة : افضل تأثير الوجودية على الاقصوصة العراقية .

ياسين النصيـر - **القـاص والـواقـع** (مقـالات في القصـة والـرواية العـراقيـة) بغداد، وزارة الاعلام، مطبعة دار الساعة ١٩٧٥ - ينظر خصوصا البناء الفني للوجه الاخر ص ٢٦ - ٥٠

عبد الاله احمد - **الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية** (جزآن)، بغـداد، وزارة الاعـلام، دار الحـريـة للطباعة ١٩٧٧ - ينظر خاصـة الجزء الثاني - الباب الثاني - الفصل الثاني (فؤاد التكرلي) ص ٢٨٣ - ٣٨٨

حميـد المطبعي - **مسـائـل ثقـافيـة تبحث عن الطريق الواحد من منطق قومي** - بغـداد، منشـورات الثـورة، مطابع دار الثورة ١٩٧٨ ص ٥٩ - ٦٩ - ينظره اعلاه : مقابلات

عمـر الطـالب - **القصـة القصيـرة الحـديثة في العراق**، الموصل، سـاعـدت جامعـة المـوصل على طبعه، مطابع مؤسسة دار الكتب للطبـاعـة والنشر بجامعـة المـوصـل ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٩ - ينظر خاصة : فؤاد التكرلي ٣٣٧ - ٣٦٢

دائـرة الشؤون الثقـافيـة - ملتقى القصة الاول، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩ ص ٣٣ - ٣٦ : كلمة موسى كريدي عن التكرلي .

باسم عبـد الحميـد حمـودي - **رحلة مع القصـة العراقية، بغداد،**

وزارة الثقافة والاعلام ـ دار الحرية للطباعة ١٩٨٠ ينظر خاصة ص ١١٧ ـ ١١٨

سيد حامد النساح ـ **بانوراما الرواية العربية الحديثة** : بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم ١٩٨٢ تنظر: الرواية في العراق ص ١٧٨ ـ ١٧٩

محسن جاسم الموسوي ـ **نزعة الحداثة في القصة العراقية** : ـ١ـ مرحلة الخمسينات، بغداد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العالمية، طبع دار آفاق عربية للصحافة والنشر ١٩٨٤ ـ يقرأ الكتاب كاملاً وهو قائم اساساً على عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي.

نشر قسم كبير في منه مقالات في جريدة الجمهورية تنظر اعلاه: مقالات كتبت عنه.

من فصوله: الريادة الفنية في الخمسينات ـ من يناصر عبد الملك ـ ثنائي الريادة الفنية: عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي ـ شخوص التكرلي الاشكاليون ـ العلاقة المحيرة في قصص التكرلي، وإشكالية الغربة ومحنة الاغتراب ـ مع ملحق: وثائق نقدية.

٢١ ـ دراسات ومقالات مخطوطة

ـ أعد علي عبدالحسين مخيف دراسة مطولة عن فؤاد التكرلي: مجموعة الوجه الآخر

ـ أصداء «الصخب والعنف» في الرجع البعيد ـ للدكتور نجم عبدالله كاظم

ـ الرجع البعيد من وجهة سسيولوجية ـ طالب مطر

● ●

اصوات الفجر

مقالة نشرت عن الرجع البعيد في ترجمتها الفرنسية باسم اصوات الفجر

واتتني فكرة (الرجع البعيد) بخطوطها العامة سنة ١٩٦٣ من حكاية صغيرة رواها لي صدفة احد الاصدقاء وشغلتني طوال سنوات اربع محاولة ايجاد شكل روائي ملائم لها. كانت الافتراضات والاختيارات كثيرة وقليلة في نفس الوقت. فالاشكال الروائية لاحدود لها. لكن الشكل الذي يوصل كل المادة الروائية الخام كما يريدها الكاتب يبقى واحدا.

ثم اني كنت مشغوفا منذ البدء بوجود الحياة حولي والوانها وبالبشر وانماطهم الخاصة، وكان بودي ان اجد الشكل الروائي الذي يمكنه ان يحتوي مشاعري وحناني نحو الاشياء والناس وان يعبر في نفس الوقت عن فكرتي الروائية بكل مداها.

وباشرت بالكتابة سنة ١٩٦٦ اثناء ما كنت ادرس القانون في باريس، شاعرا باني، رغم كل الحسابات قد بدأت مغامرة قد لاتنتهي نهاية حسنة. ذلك اني اعتقد ان الرواية هي، في حقيقة الامر، بناء من نوع خاص في نفس القاريء يشيده الروائي بمساعدة هذا الاخير، وبواسطة عامل يصل بينهما هو اللغة. اللغة هنا تقوم بدور محدد هو التأثير في نفس القاريء بحيث توصل اليه صورا ومعاني ذات مواصفات خاصة. من هذا الاساس، اعني من هذه التأثيرات اللغوية المصورة، جربت ان ابني عالما متحركا. عالما يتحرك داخل الزمن في نفس القاريء هذا العالم هو الشخصية الروائية، تمارس حياتها في فترة تاريخية معينة. انه المجرى الحياتي للافراد. ومن نتيجة تقاطع هذه العوالم فيما بينها. يقوم الشكل الفني الرواية، ومن خلال تناقضات الزمان وترديده عبر هذه العوالم الشخصية، تكتسب الاحداث عمقا حيويا وتتحرك نحو القمة المطلوبة.

هل انتهى عملي هذا الى نهاية سعيدة؟

لادري، بعد، ولعلي اذ أطلب من القاريء اضافة الى ديمومته وعلاقته بالحياة، ان يعيرني مخيلته وان يساعد على اتمام هذا العمل الفني معي، انما اطلب الكثير. الا ان هذا هو، في الحقيقة، الطريق الوحيد كي يكتمل العمل الفني وكي ينجز.

رأي

أدب المرأة في الاردن

رغم الخطأ الذي سجله النقاد منذ زمن طويل على مصطلح ادب المرأة، ورغم رفض المرأة نفسها لهذه التسمية على اعتبار ان الادب واحد سواء ابدعه الرجل او ابدعته المرأة الا ان النقاد انفسهم ما زالوا يستخدمون هذا المصطلح لغايات الدراسة فقط، ومن خلال هذه الدراسة القصيرة، يمكن ان نلحظ هذا الكم الكبير من المواد التي ابدعتها المرأة، ويمكنه ايضا ان يستقصي المستوى الجمالي والفني الذي ارتقت اليه، ويمكنه كذلك ان يرى مدى الاهتمام الذي حظيت به من خلال ما يكتبه اشقاؤها الرجال عنها، وقد اتخذت هذه الدراسة عدة اتجاهات، اولها رصد اسماء الكاتبات المنتسبات الى رابطة الكتاب الاردنيين وهن حسب تاريخ انتسابهن: أمينة العدوان، تريز حداد، حكيمة جرار، عبله ابو علبه، سميرة خوري، د. عصمت غوشه، هند ابو الشعر، د. عائدة النجار، عطاف جانم، روضة الهدهد، رجاء ابو غزاله، سميحة علي خريس، زهره عمر، ريما العيسى، ليالي بدر، سهير التل، سائدة سلامة خليل، خديجة ابو علي، هيام رمزي الدردنجي، زهيرة زقطان، منى السعودي.. وضمن هذا الاتجاه ايضا، تم رصد اسماء الكاتبات في الاردن اللواتي ظهرت كتاباتهن خلال الفترة الواقعة بين ١١/ ٤/ ١٩٨٤ و ١١/ ٤/ ١٩٨٥.

أما الاتجاه الثاني الذي نحت له هذه الدراسة، فهو التوجه الى الاديبات المحليات في محاولة لاستطلاع آرائهن حول بعض القضايا الادبية المرتبطة بالمرأة، وكان سؤالنا الاول للاديبة هند ابو الشعر، وهو يدور حول قدرة الادب المعاصر في الاردن على معالجة قضايا المرأة وتوجيهها التوجيه السليم وكانت اجابتها ان هذا السؤال كبير جدا، فالواقع الثقافي يختلف من عقد الى آخر ويتأثر بالظروف المعاشية من تغيرات اقتصادية وسياسية واجتماعية، وانها لا ترى واقعا ثقافيا واحدا في الاردن يشمل كل البيئات، وان هذا الامر يحتاج الى دراسة موثقة تراعي كل الامور.. وعن موقع المرأة في انتاجها القصصي قالت هند: ان فهمي للادب يرفض ان يجعل للمرأة الموقع الوحيد لان للمجتمع الواقعي قضاياه المشتركة، وما لم يتفهم الناس هذه الحقيقة، تظل لهم نظرة غير عادلة نحو الادب الذي تنتجه المرأة.. صحيح ان المرأة تقع في دائرة الضوء في انتاجي القصصي، وتعليل ذلك بسيط جدا فأنا اعايش النماذج النسائية، لذلك تتضخم الشخصيات في وجداني وفكري، ثم انني انطلق من طبيعتي اساسا، فأترجم مشاعري لا شعوريا وتبدأ عندها القصة - الفكرة - انها النماذج اليومية التي التقاها واعايشها.. وعن العلاقة بين المرأة والكتاب من جهة وبينها وبين الصحافة من جهة اخرى قالت هند: ان علاقة المرأة بالكتابة وبالصحافة مسألة اجتماعية تطرح بشجاعة ما يجري في مجتمعاتنا الاستهلاكية، ويؤسفني ما اراه من ممارسات بحق الكتاب والصحافة، المرأة عندنا تشتري ثوبا بمئة وخمسين دينارا، لكنها لا تشتري كتابا بدينار، وهذا الحكم السريع لا يتجنى على البعض، لكنني في الجانب المبهج اسعد حقا باللواتي يتصلن بي ويطلبن كتبي او يتصلن لمناقشة قصة ما نشرتها في صحيفة، ان مجتمع منتصف السبعينات وحتى منتصف الثمانينات اضعف قدسية الكتاب وكرس قيما استهلاكية مؤسفة، ليس بين النساء فقط، بل في مجتمعاتنا العربية عامة.

وقالت الاديبة أمينة ماجد العدوان: تغير دور المرأة في المجتمع واصبحت فردا عاملا ومنتجا، بحيث اصبحت مشاكل المجتمع جزءا من مشاكل المرأة، لم يعد دورها مقتصرا فقط على بناء المنزل، وانما على بناء المجتمع، حتى لو ارادت ان تنفصل وتعيش في قوقعة صدفية بعيدا عما يجري، او ان لا يكون لها دور ايجابي في تكوين احداثه تجد انها تواجه حقيقة انها احدى الاطراف.. ان المرأة التي هدم بيتها.. وصودرت ارضها.. او انها ام.. او اخت.. او زوجة شهيد.. او مناضلة تقاوم العدو.. او عاملة في عمل تستغل به.. او مستلبة في اسرة.. او جارية في صالون من الحريم.. الخ.. وعندها من التحديات التي تواجه المرأة وتطالبها بأن تكون كائنا بشريا له دور انساني لا جسد بيولوجي فقط.. وقد ساهم ادب المرأة في الاردن (وان كنت لا اوافق على هذه التسمية العنصرية) في تصوير مشاكل المرأة المستلبة، وقام بتصوير كثير من الامراض والسلبيات مطالبا بمعالجتها وحلها كما تعالج الامراض لكي لا تنتشر في المجتمع وتزيده خرابا وهدما، واهم المشكلات التي طرحها: الاخطار التي تحيق بالوطن والمواطن، الحرب الاهلية في لبنان، معاناة المواطن في ظل الاحتلال، المرأة المناضلة، تحول الفرد من مجتمع القرية الى مجتمع المدينة في عمان واثره على المرأة والرجل، تغير العلاقات في المجتمع امام النمط الاستهلاكي استلاب المواطن، استلاب المرأة ومواقفها التي تتراوح بين الاذعان والهرب واثره السلبي على المجتمع بين التمرد على اوضاعها القديمة المستعبدة وغيرها من الموضوعات الانسانية المتشابهة.

اما الاديبة والفنانة التشكيلية رجاء ابو غزالة فقالت: احاول في قصصي ان انير الطريق للمرأة فقط، واعني بذلك هز شعورها الداخلي البليد الذي حدد منذ الصغر بتقاليد معينة لخدمة مآرب الرجل.. انها انسانة قبل ان تكون امرأة حرة بحكم الولادة ومسؤولة من نفسها لا من الرجل، لذلك احاول في قصصي ومقالاتي القاء اللوم عليها بالدرجة الاولى، الحرية تؤخذ ولا تعطي وذلك بتحمل المسؤولية لا بالقائها على الرجل.. ان القيد والعبودية وهمان.. والعلم هو السبيل الى الاختيار.. ولا اؤمن في قرارة نفسي ان هناك عداوة حقيقية بين

الرجل والمرأة. . هناك فقط استمراء لحقوقها لانها لا تفهم هذه الحقوق.

وقالت الاديبة زهرة عمر المعاني ان التأكيد والتشديد في عملية تقييم مواقف الكاتب من خلال قضية المرأة بدأ من خلال اهمية هذا الموضوع وخطورته. . ان القول الشائع بمساندة قضايا الجماهير والوقوف الى جانبها اصبح شيئا عاما، ولا يصعب كثيرا على الكاتب ان يكتب عن بيوت الصفيح والازقة الطينية، والانسان المنسحق تحت ثقل متطلبات المعيشة الباهظة بشكل عام. . كل هذا جزء من معاناة الغالبية من جماهيرنا. . وكتابنا في الاغلب يخرجون من هذه الاوساط المثقلة بالفقر والتخلف، او من الشرائح الاجتماعية القريبة منها. . ولكن المعيار الحقيقي لمصداقية موقف الكاتب من نضال هذه الجماهير ومدى استعداده العملي للوقوف في طليعتها تكشفه (قضية المرأة) هذا النصف شبه المشلول وشبه العاجز في مجتمعنا. . ان الكاتب الذي يبني ويطرح قضايا الجماهير لا يتعرض لاي تناقض بين هذه القضايا والفكر الذي يرسم معالم طريق النضال يتجاوز هذا الواقع القائم. . ولكن سرعان ما يصدر هذا الفكر مع موروثاته حينما يتعلق بالمرأة التي قد تكون امه او زوجته او اخته او ابنته. . وهنا يقع المحظور، ان تناضل المرأة لتغيير واقعها فلا بأس ان تخترق هذه الحركة دائرة (حرمه) فلا.

اما الاديبة سهير سلطي التل فقالت: في البداية لابد من التحفظ على تعبير - ادب المرأة - ليس هناك ادب خاص بالمرأة، وآخر خاص بالرجل، هناك ادب يكتبه رجال او نساء يتوجه للهم الجماعي ويعبر عنه ويقاس مدى نجاحه او فشله بمدى التصاقه بهذا الهم وقدرته على التعبير عنه. . ومن جهة ثانية يجب التأكيد على ان قضية المرأة قضية سياسية اجتماعية مرتبطة بمجمل معطيات الواقع القائم سياسيا واجتماعيا واقتصاديا. . الخ. . لذلك فان معالجتها بشكل او بآخر يجب ان تتم من خلال هذه الرؤية الشمولية والا فان كل ما سيكتب سيقع في مطب التقوقع والخصوصية الجنسوية غير المبررة علميا. . ان الكاتبة الاردنية تحاول بكافة الاشكال ان تجد لنفسها الشخصية الادبية المتميزة التي تعالج مشكلتها من خلال معالجتها للهم الجماعي، اما عن علاقة المرأة بالعمل الصحفي فانها مثل اي علاقة تنشأ بين المرأة واي ميدان عمل جديد، ليس هناك خصوصية تتطلب ما يقال سوى قدرة المرأة على اقتحام الصعب والجديد واثبات وجودها فيه، وهي في النهاية محكومة بمكانة الشروط الاجتماعية المؤثرة في عمل المرأة. . ومع ذلك فانه بالرغم من كافة الصعوبات الا ان المرأة الصحفية المثابرة استطاعت تأكيد وجودها في حقل العمل هذا.

وقالت الاديبة روضة الهدهد ردا على سؤال عن مدى اظهارها الدور النضالي للمرأة الفلسطينية في كتاباتها الموجهة للاطفال: المرأة صنو الرجل، ولا نضال حقيقي الا والمرأة عنصر اساسي فيه، فهي اخت للرجل او امه او زوجته، وفي كتبي ظهرت المرأة التي حفظت سر زوجها عندما كان يجتمع مع رفاقه يخططون للثورة. . والمرأة التي كانت تخفي الاسلحة في بيتها، وتبقى طيلة الليل تنقل مع الرجال صناديق الذخيرة والاسلحة لتضعها في بيتها وكأنها اريكة او سرير تضع فوقه المرتبة. . والغطاء لينام عليه عند الضرورة ابنها او ابنتها امام الغرباء. . وظهرت المرأة التي كانت تستر على الثوار وهم في الجبال يوقودون الثورة والنار ضد الاعداء، او تغسل لهم ملابسهم الملطخة بالدماء حتى لا ينكشف امرهم، فكانت تغسل او تخبز وتطبخ لعشرات الرجال، والمرأة الفلسطينية كانت تبيع حليها لتشتري للزوج البندقية والذخيرة. . وغيرها من ادوار نضالية تدعم دور الرجل وتسنده. . اما على صعيد النضال المسلح المباشر فالواقع ان تاريخ المرأة الفلسطيني الحديث مليء بالاسماء والرموز امثال تغريد البطمه ودلال المغربي ولكنني لم ابرز نضالهن بشكل مباشر بعد، وقد اصدرت قصة كاملة لبطولة المرأة الفلسطينية حين حملت السلاح بعد زوجها وحين حملت حقيبة الاسعافات لكي تسعف الجرحى خلال معركة قرية دير ياسين. . كل ذلك في سبيل ابراز دور المرأة الفلسطينية في معركتها.

اما الاتجاه الثالث لهذه الدراسة، فهو يرتكز على رأي الجنس الآخر، فاذا ما نظرنا الى المرأة من خلال ما يسطره الادباء في الاردن عنها، فاننا سنجدها رمزا للوطن المغتصب، ورمزا للمقاومة المستحيلة في الزمن الصعب، ورمزاً لكل القوى المكبوتة التي تحاول الانطلاق والتحرر، وسنجدها ايضا الانسانة المثالية في سلوكها، والكائنة التي ترقى فوق كل الظنون، انها الام المرتبطة بالحنان، والحبيبة المرتبطة بالالهام، والزوجة المرتبطة بالدفء الانساني، ولقد شغلت المرأة حيزا كبيرا في ادبنا المعاصر في الاردن، حيث تناول قضاياها عدد كبير من كتابنا المحليين.

أما الاتجاه الاخير في هذه الدراسة، فيقتصر على ابداء بعض الملاحظات الاولية حول المرأة في الاردن، وحول الانتاج الذي تبدعه، ومنها:

١ - عدم ميل المرأة في الاردن لاصدار ما تبدعه في كتب، والدليل على ذلك ان اصداراتها لا تزال قليلة في الظرف الراهن، وفي الماضي ايضا، واذا ما اجرينا دراسة احصائية دقيقة على صعيد الشعر مثلا، فسنجد انه في الاربعينات كانت النسبة بالنسبة لدواوين المرأة ٢٠ بالمئة، وفي الخمسينات ١٣ بالمئة، وفي الستينات ١٥ بالمئة، وفي السبعينات كانت ١٠ بالمئة.

٢ - صمت معظم الاديبات في الاردن لفترات طويلة، وهذا الصمت يتخذ عدة اشكال منها الصمت والتوقف النهائي، ثم الصمت المتقطع.

٣ - ان معظم الاديبات في الاردن، يكتبن في مختلف الاجناس الادبية والفنية في آن واحد، وكمثال على ذلك نتوقف مع الاديبة هند ابو الشعر التي تكتب

الشعر، والقصة القصيرة، والمقالة الصحفية والدراسة التاريخية، وتمارس في الوقت نفسه الفن التشكيلي.

٤ ـ ان معظم كتابات المرأة في الاردن يمكن ان تصنف ضمن الواقعية النقدية سواء تلك التي تعني بجلد الذات او بنقد الكثير من الاخطاء التي تطفو على سطح مجتمعنا في مختلف النواحي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

٥ ـ ان معظم الكاتبات هنا لم يمتلكن الجرأة لعرض الاشكالات التي تعاني منها بنات حواء وذلك بسبب عدم وجود الحرية سواء تلك التي تمنح من الرجل او من غيره.

٦ ـ ان بعضهن مازلن يكتبن تحت اسماء مستعارة مثل فتاة البادية او فتاة المدينة او طالبة الهندسة.

٧ ـ ان اديباتنا رغم كثرتهن، الا ان معظمهن لم يصل بعد الى الشهرة المطلوبة، التي حازت عليها بعض الاديبات العربيات مثل غاده السمان على سبيل المثال، او تلك التي حازت عليها بعض اديبات الارض المحتلة مثل فدوى طوقان وسحر خليفة.

٨ ـ ان معظم اديباتنا مازلن يتمسكن بالواقع المحلي، وان كانت بعض الكتابات تظهر لهن لتعالج هموما قومية ووطنية عربية، الا ان الهم الانساني مازال بحاجة الى معالجة من قبلهن.

● محمد المشايخ

كتب

رؤية جنسية ... وبنية نرجسية

قراءة في رواية «خطوط الطول ... خطوط العرض»

■ شجاع العاني

رغم ما اعلنه القاص عبد الرحمن الربيعي، من اراء تنتقص من الروايات التي تناولت اللقاء بين الشرق والحضارة الاوربية وبخاصة رواية «موسم الهجرة الى الشمال- التي يرى القاص، ان اثرها في القارىء، وشعوره بعظمتها، يرجع الى الكبت الفكري والجنسي لدى هذا القارىء ولأن «كتابها تحدثوا عن اوربا، وعن العربي الذي يحل فيها وهو لايفكر إلا فيما بين ساقيه»[(١)]، رغم كل ذلك، فان غياث داود بطل «خطوط الطول.. خطوط العرض» ليس إلا محاولة لخلق بطل شبيه بمصطفى سعيد، بطل موسم الهجرة الى الشمال، ووليد مسعود بطل رواية جبرا «البحث عن وليد مسعود»، عن طريق الاعلاء من الفحولة الجنسية، والنظرة الجنسية للعالم. ولعل تلك الاشارات، الى موت الأم في غياب غياث داود»، وموت «اميرة حسين» زوجته، فضلاً عن تلك الاشارة الى سادية الأم، وتردد بعض الاغاني الشعبية في مناجيات البطل الغنائيه لنفسه، إن هي إلا اثر من آثار موسم الهجرة الى الشمال، في رواية الربيعي.

ولا ادري لماذا ارتبطت تلك الطعون، التي يوجهها الربيعي، الى رواية عربية عظيمة وخطيرة، لا ادري لماذا ارتبطت لديّ هذه الطعون، بتلك الطعون التي يوجهها بطله غياث داود الى سعيدة بنت المنصف التي يرى فيها امرأة نرجسية تارة، ومشروع بائعة هوى تارة اخرى. في حين ان غياثاً هذا، نرجسي حتى النخاع، وذو فحولة جنسية فارغة، تنحدر لديه، ولدى بعض اصدقائه، الى المستوى الماخوري. ولسنا بحاجة الى نظريات علم النفس، لنؤكد ماتعلمنا اياه الحياة: فالنرجسي يرى ذاته في كل من لايشبع غروره النرجسي ممن حوله، مهما كانت درجة الموضوعية فيمن حوله.

ومن المؤسف حقاً، ان النرجسية، وهي السمة المغالبة على البطل في الرواية العربية، ما ان شهدت تراجعاً مؤقتا بعد نكسة الخامس من حزيران،

لتتحول في بعض الروايات الى مازوكية واضحة، والى هجاء حاد للذات، حتى عادت من جديد الى الصدارة، في كثير من الاعمال الأدبية، قصصية كانت، ام شعرية غنائية.

ولخطوره هذه الظاهرة، على الرواية العربية بعامة، وعلى الرواية العراقية بخاصة، والتي من شأنها ـ اي النرجسية ـ شل جناحي هذه الرواية، ومنعها من التحليق وارتياد آفاق فنية جديدة، اخترنا هذا المدخل، لدراسة هذه الظاهرة، في رواية خطوط الطول.. خطوط العرض، بسبب اعتقادنا، ان بطل الربيعي في جل ماكتب من روايات، هو من اكثر ابطال الرواية العراقية والعربية نرجسية، ولاعجب ان ترتبط هذه الظاهرة بظاهرة اسلوبية، هي هذه الغنائية التي تسود لغة روايات الكاتب. فالنرجسية لايمكن. إلا ان تكون غنائية.

وبسبب من هذه الظاهرة المرضية لاتفتقر شخصيات الربيعي ورؤاهم للاحداث وللعالم، حسب، بل وتفتقر ابنيته الفنية، التي تمد النرجسية جذورها في اعماقها. ولكن نؤكد صحة ذلك، لن نلجأ الى مواقف واقوال البطل، بل سنعمد الى دراسة البنية العميقة والاصيلة حيث تعشش النرجسية، عارضين، من خلال ذلك، البنية المتمظهرة. ولكي نفعل ذلك، لابد من عرض موجز للحكاية التي تناولها القص أو السرد القصصي في رواية خطوط الطول... خطوط العرض.

وغياث، بطل الرواية ـ عاش فترة شبابه في حرمان جنسي تام، بسبب الظروف الاجتماعية في الريف العراقي، رغم ان هذا الشباب شهد علاقات عاطفية وغرامية عديدة. إلا ان فرصة العمل خارج العراق تسنح للبطل، فيزور القاهرة، وبيروت، وتونس ويقيم في كل منهما فترة من الزمن بسبب طبيعة عمله. وبعد ان يقيم عدة علاقات مع نساء في بيروت، واثناء الحرب الاهلية في لبنان، يقيم علاقة مع امرأة تدعى سعيدة بنت المنصف في تونس، وهي امرأة سبق لها ان طلبت طلاق زوجها، كما سبق لها ان استقالت من عملها كمضيفة جوية، بسبب ملاحقة زملائها لها، وتتحول هذه العلاقة بين غياث وسعيدة، تدريجياً، الى علاقة جادة، تطلب سعيده بسببها من غياث ان يضع صورتها في بيته ملمحة بذلك الى رغبتها في الزواج منه. إلا ان غياثاً ينتفض كالملسوع. اذ يرى في ذلك خيانة لزوجته المتوفاة (اميرة حسين) وكأن كل ماانغمس فيه من علاقات جسدية مع سعيده وغيرها لايشكل خيانة للزوجة المتوفاة اثناء الولادة! مما يدفع بسعيده الى التلويح بالسفر، الذي يعتبره غياث تهديداً له، فيقوم بخيانتها مع «زينب عزوز» جريا وراء اقوال صديقه الصحفي المقيم في بيروت احسان صبحي الذي يقول «كلما احسست بانني قد دخلت



■ عبد الرحمن الربيعي

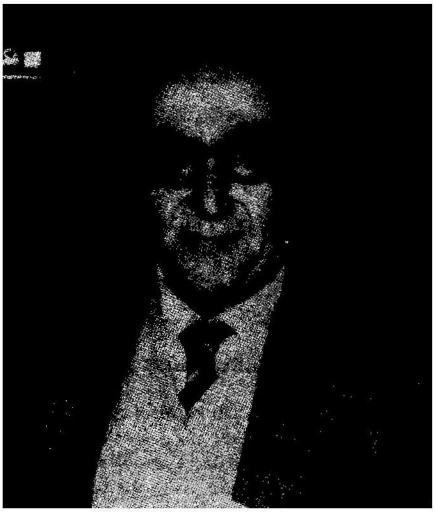
في الجد في علاقتي مع احداهن، اهب فزعاً كالملدوغ، لابحث عن الثانية ص ١٢٦»

وحين ينفذ غياث ـ وهو بطل الرواية وراويها في نفس الوقت ـ شعاره (داو المرأة بالمرأة) تشم سعيده رائحة الخيانة، تنبهه بقولها انه بات يتعهر مما يدفع بغياث الى اسباغ صفة النرجسية تارة، والدعارة تارة اخرى، على صديقته، بنت المنصف، ـ وهي الشخصية الوحيدة في الرواية، التي تمتلك قسمات وملامح ثورية واضحة، كما سنرى فيما بعد ـ قائلاً: «لتذهب سعيدة بنت المنصف الى الجحيم ص ١٢٧» ومخاطباً اياها في احد منلوجاته» قد تكونين مشروع بائعة هوى، او مشروع ثائرة ومغيرة، او مشروع مجنونة فقط ص ٢٥٩» ومنهياً حكايته بعزمه على مواصلة سعيه المحموم لامتلاك المزيد من اجساد النساء «سعيده بنت المنصف، لم ابدأبك لذا لن تكوني خاتمتي ص ٢٩٧».

لقد تحدث بعض النقاد العرب ممن كتبوا عن هذه الرواية، بمصطلح الثورة واجدين في غياث بالذات نموذجاً متمرداً وثائراً على الوضع العربي الراهن، ومعتبرين اياه ادانه للمجتمع الابوي القمعي.[٣] ونحن نتفق على صحة هذه الادانة، ولكننا نراها ادانة سلبية. فغياث تجسيد لكل معطيات هذا المجتمع القمعي الابوي، الذي لايرى في المرأة سوى موضوع للشهوة. وصحيح ان بعض اراء غياث السياسية تجد نقداً وتجريحاً من وجهات نظر

الحرى إلا ان هذه الرؤية للمرأة، تظل سائدة في المنظور العام للرؤية ، فلا تخرج عنها، إلا في المواضع القليلة التي يسمح لنا فيها الراوي، ان نطلع على وجهة نظر سعيده بنت المنصف . ان هذا الموقف من المرأة، في رواية تقوم على موضوع الجنس والحرية الجنسية، يجعل منها رواية، لاتدين المجتمع الرجولي الابوي القمعي - بل وتكرسه، وقبل ماركس، كان رائد الاشتراكية الطوباوية، رفورييه) قد رأى بان، الموقف من المرأة، لايحدد الموقف من الانسان والمجتمع ، بل ومن الوجود باسره.(٤)

ولنشر الى نرجسية الرواي وقمعيته وابويته، وكيف تعبر عن نفسها في بناء الرواية . وقد يبدو مصطلح البنية النرجسية غريباً بعض الشيء ، فلقد اعتدنا ان نصف الشخصيات دون البناء بهذه الصفة، وبدءاً ساحاول التمييز بين مصطلحين وظاهرتين، احدهما (القصة النرجسية) ، وثانيهما «البناء النرجسي» والأول ظاهرة فنية، اما الثاني فظاهرة سيكولوجية مرضية تترجم الى ظاهرة فنية :



■ نرجسية القصة ونرجسية البناء :

نعني بنرجسية القصة، ان تتضمن الحكاية الكبرى حكاية صغيرة تتمرى فيها. وبكلمة؛ تسمى القصة بالنرجسية عندما يحقن السرد القصصي، في نقطة ما منه، بقصة اخرى تكون خلاصة للقصة الكبيرة وارصاداً لها. مثال ذلك المشهد الكوميدي الذي يمثله هاملت، بحضور الملك والملكة، في المشهد الثاني من الفصل الثالث من مسرحية هملت. وبما ان هملت يمثل كوميديا، قتل ابيه الملك وتآمر زوجته عليه، فانه يغدو صورة مصغرة وارصاداً لها. كما نجد مثل هذه التقنية الفنية في قصة ادغاد الن بو «انهيار منزل آل اشر» فالقراءة على «رودريك» تتضمن قصة مصغرة هي بمثابة تلخيص للقصة الكبيرة. كما نجد مثل هذه القصة التي هي موضوع الاثر في مذكرات «ادوار» في رواية اندريه جيد «مزيفو النقود» وهي المذكرات التي لاتتضمن موضوع الأثر حسب، بل والطرق الفنية التي يسلكها هذا الاثر، وعلاقة هذا الاثر بالحياة من جهة وبخيال الروائي من جهة اخرى بكلمة: كيف يكتب ادوار رواية «مزيفوا النقود» ونظريته الخاصة في مجال الرواية.

ولقد تحدث جيد عن هذه القصة المصغرة التي اصطلح عليها بـ «الارصاد»، مشيراً الى اعجابه، بتلك اللوحات الفنية، التي تتضمن مرآة صغيرة محدبة تعكس بدورها داخل المكان الذي يجري فيه المشهد المرسوم قائلاً: «لاشيء ينير الموضوع ويوطد نسب المجموع توطيداً اثبت من ذاك، وعلى هذا النحو تعكس بدورها مرآة صغيرة محدبة وداكنة في بعض لوحات «ميلمنغ» و«كنتين ميزيس» داخل المكان الذي يجري فيه المشهد المرسوم ، وهو مانجده في لوحة «الوصيفات» لفلاسكيز»(٥)

ومن الجدير بالذكر، ان الأدب القصصي الحديث في العراق، قد عرف مثل هذه التقنيه لدى كل من محمد خضير وغائب طعمة فرحان. ففي قصة الأول «الصرخة» تقوم مرآتا الشاحنة بعكس الجزء الخلفي من جانبي السيارة التي رسمت عليها لوحة هنري روسو «السيرك» كما تقوم في نفس الوقت باعادة التقاط المشاهد التي عبرتها الشاحنة. اما الروائي غائب طعمة فرمان فقد استخدم القصة الصغيرة كمرآة للقصة الكبيرة في روايته (المخاض). اذ تطرأ اثناء سرد الحكاية، التي يرويها البطل بضمير المتكلم، حكاية ثانية هي حكاية السائق (نوري) الذي كان اول من ملك سيارة تاكسي في بلده، واول من شقّ طرق المواصلات، لينتهي الى سائق اجير في شركة، ويرتكب حادث دهس في شيخوخته.

والبطل ، الذي عاد الى بلده، ليجد كل شيء قد تغير، فيفقد بيته وعائلته، يتحرى في قصة نوري السائق: «ان مستقبل نوري زال ايضاً، ماراً بنفس البقعة، شاعراً مثلي ، بان شيئاً مريعاً ثقيلاً حاسماً قد حصل في حياته، وهو انه لم يعد صالحاً لأن يشتغل، شاخ، ضعف بصره، ولم تعد يداه قادرتين على ان تمسكا الدفة باحكام، ولم يشفع له ماضٍ ولاتأريخ، ولا ذكرى ولاغبار طرق قرح عينيه، حصان عجز، فاطلق في البرية»(٦).

والقصتان الكبرى والصغرى، تتنازعان السرد حتى نهاية الرواية، وبما ان الأولى تروى بضمير المتكلم فان الراوي، لا القصة وحدها، يتحرى هو ايضاً



■ الطيب صالح

في شخصية نوري السائق، اي ان الراوي والقصة كلاهما نرجسيان، ولعل المعنى الكامن وراء ذلك، ان الكاتب الروائي نفسه، الذي يعد من رواد الفن القصصي في بلده، بحيث شق ومهد واكتشف طرقاً لم تكن مسلوكة قبله، يرى نفسه وحكايته في نوري وحكايته.

ان القصة والراوي هنا، نرجسيان بمعنى فني كما رأينا، اما النرجسية في البناء، فهي كما قلنا، ظاهرة مرضية، تعبر عن نفسها على مستوى البنية الفنية، وذلك حين يعمد البطل الراوي للاحداث، الذي هو غالباً من نوع الراوي المشارك، بالمصادرة على رؤى شخصيات الرواية واصواتها، بحيث لاتعود هذه الشخصيات سوى مرايا للراوي، يرى فيها نفسه، دون ان تستطيع هي، ان ترى نفسها في ماترويه عنها اوعن الراوى، وتبعاً لذلك يصبح المنظور الذي نرى من خلاله الاحداث، هو منظور الراوي البطل، الذي لايسمح - بدافع من نرجسيته - بظهور منظور آخر يصارع منظوره، كما يخضع الراوي لغة القص، وزمان ومكان الاحداث للهجته ومنظوره الخاص.

ومانقوله هنا، ينطبق والى حد كبير على غياث، بطل الرواية وراوي احداثها، الى حد بعيد، لكن غياث سمح جزئياً لبعض الشخصيات مثل كامل السعدون، وسعيده بنت المنصف، ان تظهر رؤيتها واصواتها، وان كان قد صادر على هذه الرؤية بعرضها احيانا - من خلاله - هو. كما سمح لمنظورات اخرى ان تبرز من خلال عملية (الكولاج) وسواء اكانت الحوارات المنتزعة في هذه الملصقات له ام لغيره، اذ انها كثيراً ماتقدم رؤية مضاده تماماً لرؤيته للامور، وحين يعلن غياث رأيه في مجتمع القمع السياسي والاجتماعي والثقافي والجنسي قائلاً: «ان مصيبتنا في هؤلاء الشرطة الصغار والذين هم يسكنونا منذ الطفوله ويحولون كل فعل نقدم عليه الى تابو وذعر في السياسة والدين والجنس ص ١٩٧» فهو، سواء كان يدري اولايدري يشير الى ذلك الشرطي الصغير الذي يسكنه، فيقمع كل رؤية غير رؤيته، ويحول دون ظهورها، ومن هنا كان على غياث ان يضيف الفن الى السياسة والدين والجنس.

واذاكان جبرا ابراهيم جبرا، هو ايضاً قد حاول خلق شخصية فوق واقعية واسطورية شبيهة بمصطفى سعيد، في روايته «البحث عن وليد مسعود» عن طريق الاعلاء من الفحولة الجنسية فان بطله وليد مسعود، لم يحل دون ظهور الشخصيات الاخرى في الرواية، فبقدر ما كانت هذه الشخصيات مرايا لشخصية وليد، كان وليد مرآة لهذه الشخصيات. اي ان جبرا، ينفذ روايته عن طريق جدلية الرؤى ليصبح الرائي مرئياً والمرئي رائيا، فضلاً عن الراوى الموضوعي، «جواد حسين» الذي يحاول فرز هذه الرؤى لتقديم الحقيقة عن شخصية وليد - وليس عبثاً ان يكون (جواد حسين) استاذاً جامعيا، اذ من تقاليد البحث الاكاديمي ان يكون موضوعياً. يقول جواد عن هذه الرؤى: «عمن هم في الحقيقه يتحدثون؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذي يطل من اعماقها؟ ام انه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من اعماقها، كما ربما هم انفسهم لايعرفونها؟ (ص ٣٦٣)»

ان رواية الربيعي، تفتقر الى هذه المرايا، والى جدلية الرؤى هذه اذ ان معظم شخصياتها مرايا سالبة للراوي، لاترينا من خصائصها وابعادها إلا ما للراوي من خصائص وابعاد، اما هي فقد ظلت دفينة نرجسية هذا الراوي، ومن شأن هذه النظرة الوحيدة الجانب، ان لاتفقر الشخصيات وتسطحها حسب، بل وتفقر شخصية الراوى نفسه، وفعلاً فقد بدت شخصية غياث مسطحة وفقيرة، ولم تستطع التناقضات التي تفصح عنها، التناقضات بين سلوكها واقوالها، اوبين اقوالها المتضاربة ان تستدير بها او تغنيها وليس ذلك بغريب، ففي «جدلية المرايا فحسب يكون الناظر منظورا، والمنظور ناظراً، وفي جدلية المرايا فحسب، تكتسب المنظورية بعد الفاعلية وعمقها، بينما تسقط الناظرية في مستنقع المفعولية المسطحة والبليدة» [7] على حد تعبير الناقد جورج طرابيشي.

ان دراسة الرواية، تظهران الراوي، يتمرئ في روايته عبر الضمائر الثلاثة التي يستخدمها، كما يتمرئ في شخصيات الرواية، ويسخر المنظور لابراز التضاد في شخصيته وحسب، وسنحاول تفحص هذه المسائل الواحدة بعد الأخرى.

■ ١ ـ بناء المقطوعات :

اذا كان زمن الحكاية يبدأ منذ مرحلة الصبا والشباب فان زمن السرد القصصي يبدأ من اللحظة التي تتأزم فيها العلاقة بين غياث وسعيدة بنت المنصف، ليظل في حركة دائبة بين الماضي البعيد من جهة والماضي القريب من جهة اخرى، وترتبط الحركة في الازمان الثلاثة بحركة مشابهة في المكان، فالاحداث التي تقع في الحاضر تقع في تونس على حين تقع الاحداث الماضية القريبة في بيروت ، والاحداث في الماضي البعيد في كل من السماوة والناصرية وبغداد. واذا ماحاولنا اكتشاف نسق بناء المقطوعات وجدناه يعتمد على نسق التوازي، فعلى حين يتناول السرد في الفصل الأول احداث حاضرة في مدينة تونس، يتناول الفصل الثاني الاحداث التي وقعت في بيروت ، حتى اذا وصلنا الفصل السادس وجدنا السرد يقص احداثاً وقعت في بغداد الماضي القريب، ليعود في نهايته الى احداث الزمن الحاضر.

ويقوم كل فصل هو الآخر في بنائه على التوازي، فلا يختص فعل أومقطوعة معينة برواية الحاضر والماضي القريب حسب، وانما يبدأ السرد من زمن معين ، ليعود في نقطة ما منه الى زمن آخر، بمعنى ان كل مقطوعة كبيرة (فصل) تضم مقطوعات قصيرة هي ايضاً تقوم على التوازي في الزمان والمكان.

ويمكن ان نلمح نسق التوازى هذا في بناء الشخصيات ايضاً، فغياث يقف بموازاة كامل السعدون الذي اختار المنفى ، ومع غياث صديقاه، احسان صبحي ومروان حيدر اللذان يصران على البقاء في بيروت رغم الحرب الاهلية ، ثم لايلبث هذا التوازي ان يسجل تغييراً في المرحلة الاخيرة من السرد، فكامل السعدون يقرر العودة الى وطنه بسبب الحرب العراقية الايرانية، على حين يختار مروان الهجرة، ولكن الى الداخل ، اذ ينتمي الى فئة طائفية بعد ان كان يقف ضد جميع المتحاربين. وفي نفس الوقت يقرر غياث انه روحياً، لايستطيع إلا ان يعود الى وطنه حيث جذوره التي لم يستطع اقتلاعها، وهذا التغيير في المواقف، يسلك ـ مع بعض الاختلاف ـ نموذج الساعة الرملية، الذي نجده في رواية انا تول فرانس «تاييس» ، اذ تتبادل الشخصيتان الرئيستان وهما الزاهد المتقشف في الصحراء والغانية في الاسكندرية موقعيهما.

ولكي نوضح النسق الذي يسلكه بناء المقطوعات، نقدم وصفاً لفصل من فصول الرواية، هو بمثابة نموذج لكل فصولها، وهو الفصل السادس، وسنقف في هذا الوصف، فضلاً عن مسألة نسق بناء المقطوعات ، على الراوية وضمائرها:

١ ـ الراوي هو الشخص الثالث، والضمير هو الغائب. والاحداث المروية تتعلق بمرض غياث في الماضي البعيد في بغداد.

٢ ـ الراوي يستخدم ضمير المتكلم . والاحداث هي نفسها

٣ ـ غياث يروي بضمير المتكلم. والاحداث نفسها

٤ ـ عودة الى الحاضر عبر حوار بين غياث وسعيده بنت المنصف

٥ ـ الرواية بضمير المتكلم والاحداث تقع في الماضي البعيد

٦ ـ حوار بين غياث وسعيده وعودة الى الحاضر.

٧ ـ عودة الى الحاضر وحوار بين غياث والشاعر عمر الماجدي.

٨ ـ حوار بين سعيده وغياث.

٩ ـ سعيده بنت المنصف تتحدث عن اول رجل عرفته

١٠ ـ كلام لغياث موجه الى سعيدة.

ومن الواضح ان الانتقال من زمن الى آخر ، يتم عبر اسلوب «المونتاج الزماني» والذي يتم بموجبه انتقال الراوي من زمن الى آخر، مع بقائه ثابتاً في المكان ، وطبيعي ان راوي) الرواية، وهو من نوع «المشارك» لايستطيع الانتقال في المكان لأنه يشارك في الاحداث، ومن هنا كان تحركه في المكان محدوداً على عكس حركته اللامحدودة في الزمان، وسنرى ان هذه المحدودية في الحركة المكانية ناجمة عن رغبة الراوي بالاستئثار بالرواية، اذ كان يتعين على الكاتب ان يستبدل ـ لكي تتم الحركة في المكان والزمان معاً ـ راوياً آخر براوية هو الراوي « كلي الوجود» الذي يستطيع الحركة في الزمان والمكان معاً، او ان يسمح لكل الشخصيات في الرواية. ان تروى الاحداث من زوايا رؤيتها، فيسمح باقامة جدلية المرايا اومايدعى بـ «التكافؤ السردي» . ولكن الكاتب يختار حلاً لهذه المشكلة اسلوباً آخر هو اسلوب الرسائل ، فبما انه ثابت في المكان. ستكون رسائل اصدقائه في تونس البديل لروايتهم الذاتية للاحداث، وبما ان هذه الرسائل موجهة له بالذات، ونحن نسمعها من خلاله فأن الرائي للاحداث، يظل هو هو ، لتظل الرؤية ذاتية، ولأننا نرى الاحداث بعين شخصية واحده فقط.

على ان استخدام المونتاج الزماني ، لايعني ان المقطوعات، تسلك نظام «التداخل» في السرد القصصي، بل هي تسلك نظام « التتابع» باعتبار ان بطل

الاحداث واحد، وان المقطوعات القصصية ذات علاقة ببعضها، إلا ان القاص يلجأ الى جانب هذا النظام الى نظام، او بالاحرى الى نظامين آخرين هما من اقدم النظم التي عرفها القصصي الشعبي القديم، وهما نظام «التأطير» أو التضمين ونظام التنضيد او «النظم»، والنظام الأول هو النظام الذي تقوم عليه قصص «الف ليلة وليلة الشعبية» حيث تنشأ من القصة الاصلية، قصص عديدة، ثم تنشأ من القصص الجديدة قصص أخرى، بسبب رغبة الراوية (شهرزاد) في الهرب من مصيرها على يد شهريار. واذا كان النظام الثاني وهو التنضيد معروفاً في كثير من القصص القديمة لمختلف الامم فانه يعتبر من اشهر النظم السردية في القصة البوليسية الحديثة، اذ تضم الرواية مجموعة من القصص المستقلة، لايربط بينها سوى البطل.

ان الراوي يفاجئنا من نهاية الثاني بقائمة من اسماء النساء يصل عددهن الى ثلاث عشرة امرأة ثم نسمع صوت الراوي معلقاً على هذه الاسماء قائلاً: (حديث مؤجل يأكل في الرأس مثل العث» ثم يجري حشر هذه القصص التي تحكي علاقات الراوي غياث بهؤلاء النسوة والفتيات، ومعظمها تقع في فترة شبابه، وهي قصص معظمها لايرتبط باي رابط بالحدث الجاري في الرواية، وحذفها لايغير من الامر شيئاً، ذلك فضلاً عن كونها خارج على موضوع الرؤية، فانها جميعاً غير ذات دلالة، ودلالتها الوحيدة هي نرجسية البطل الراوي، فليس من شأن النرجسي ألا يستمع الى الآخرين فحسب، بل وان يفرض على الآخرين، سماع كل مالديه، كل مايتعلق بذاته. واذا كانت معظم القصص تسلك نظام التنضيد فان بعضها الذي له علاقة بالحاضر كقصتي (ارتستينا هو لزمان، وزينب عزوز» تسلكان نظام التأطير.

■ ٢ - ضمائر الراوي:

يميز اللغويون بين الانواع الأدبية الثلاثة، الغنائي، والقصصي، والدرامي على اساس الضمائر المستخدمة في كل نوع، فالشعر الغنائي، الذي يبقى المحاكي فيه هو هو، على تعبير ارسطو، هو الذي يستخدم ضمير المتكم، والقصصي هو الذي يستخدم ضمير الغائب، والدرامي هو النوع الذي يستخدم ضمير المخاطب.

ومن المعروف ان الشعر الغنائي تعبير عن الذات، ومن هنا كان استخدامه لضمير المتكلم، اما القصصي فهو النوع الذي يتميز بتناوله للعالم الموضوعي الخارجي، واما الدرامي فهو النوع الذي يجمع بين خصائص النوعين السابقين بين الذات والموضوع)، العالم الداخلي والعالم الخارجي.

ولقد استخدم القاضي في رواية احداث قصة الضمائر الثلاثة مجتمعة، والأول منهما، اي ضمير المتكلم، هو أمر لابد منه مادام الراوي هو المشارك في الاحداث، كما انه يحقق لراوٍ مثل غياث، هذا البروز المنشود لذاته، وينسجم مع الغنائية التي يضيفها على رؤيته للاشياء، رغم ان هذه الرؤية هي في جوهرها لاشعرية، اي لا تتعارض مع نثرية العالم. اما ضمير المخاطب، فهو خصيصة درامية ومن خصائص المشهد الدرامي ان يحول المنظور من الراوي الى القارىء، اذ ان كل مشهد درامي - باستثناء المشهد الدرامي - السردي - ان يوقف الراوي عن الرواية ليرتفع صوت الشخصية وليرى القارىء او السامع الشخصية دون ان يقدمها له الراوي من خلال رؤيته الخاصة. إلا ان الراوي يستخدم هذا الضمير - اي المخاطب - في السرد نفسه، الذي يشهد تنوعاً بين الضمائر الثلاثة. ومن شأن استخدام الضمير هذا في السرد، ان لايوقف السرد أو رؤية الراوي. وانما ان يحيله الى مونولوج او مناجاة، فيصبح الضمير عندئذ بمثابة المرآة للراوي، ومن خصائص الشخصيه النرجسية ألا تتمرى حسب، بل وان تكلم نفسها في المرآة، ومن هنا استخدام ضمير المخاطب في السرد، محققاً لرغبات الراوي النرجسية، اذ تختلف المناجاة (التي يخلقها استخدام ضمير المخاطب في السرد) عن الحوار، فالحوار فعل، وهو اعتراف بالآخر، بالعالم الخارجي، من شأنه ان يجعل الشخصية «تقيم في موضوعية العالم، على حين تجعل العالم يقيم في ذاتية الشخصية»[٨].

وليس عجيباً بعد ذلك، ان تكون الوسيلة الوحيدة، التي كشفت عن رؤى الشخصيات الأخرى غير شخصية الراوى، في رواية الربيعي هي الحوار.

ومن شأن ضمير الغائب ان يموضع الاحداث، ومن هنا كان هذا الضمير اساساً في الانواع الموضوعية من الأدب، كالأدب القصصي، لكن هذه الموضوعية، تصبح مرادفاً للذاتية عندما يكون المتكلم عنه هو المتكلم والراوي نفسه[٩]، كما هو الامر في رواية خطوط الطول... خطوط العرض

ان استخدام الضمائر في الرواية ودلالة هذا الاستخدام تقودنا الى النظر في مسألة تتعلق بالراوي وبطبيعة الرؤية، وهي المنظور.

■ ٣ - المنظور

لقد حاولنا فيما سبق ايضاح معنى النرجسية في البناء، ولعل معظم ماقلناه يصبب في مسألة ذات اهمية بالغة في الرواية هي مسألة (المنظور)، اذ تتوقف دلالة ومغزى اي شيء، على الطريقة التي تنظر فيها الى هذا الشيء ولقد وضحنا ان غياثا ينفرد برواية الاحداث الى حد كبير، بمعنى ان المنظور او الرؤية في الرواية، هي رؤية ذاتية، وهي رؤية طاغية تصادر على رؤى الشخصيات الاخرى في الراوية ولاتسمح لها بالظهور.

وفي حديثنا عن طبيعة الراوي، وبناء المقطوعات، لاحظنا ان الراوي المشارك بسبب عدم مقدرته على التواجد، في آن واحد، في كل الاماكن، دفع بالقاص الى استخدام وسيلة فنية هي وسيلة الرسائل. والرسائل كما اسلفنا، من اقدم الوسائل الفنية، في تقديم الرؤية الذاتية للشخصيات إلا ان مراجعة سريعة لهذه الرسائل. تجعلنا ندرك انها لم تقدم شيئاً من رؤية الشخصيات الأخرى للاحداث، فتبادل الرسائل هذه يتم بين غياث من جهة، ومن احسان صبحي ومروان حيدر، من جهة اخرى، فضلاً عن رسائل سمرة حليم، وكامل السعدون. واذا ماادركنا ان كل الرسائل باستثناء واحدة فقط ـ تتوجه الى الراوي ومن شخصيات شبيهة به تماماً، بحيث ان وجودها من في الرواية، لايعني غير كونها مرآة للراوي النرجسي، ادركنا الى اى حد تصبح هذه الرسائل عديمة الاهمية في تشكيل منظومة موضوعية للمنظور على الصعيدين الايدولوجي والاخلاقي.

ان الشخصيات الثلاث، غياث الراوي، احسان الصحفي، مروان الرسام شخصيات تمتلك سمات واحدة، فهي تقف موقف المعارض للحرب الاهلية في لبنان، وتكيل الشتائم لجميع المتحاربين، دون ان تقدم على اي فعل ضد هذه الحرب الطاحنة وما يميز احسان ومروان عن غياث انهما يصران على البقاء في بيروت رغم الحرب الاهلية وكأن هذا الموقف كافٍ ليجعل منهما نموذجين متميزين يضمهما عمل روائي، لاتجد فيه جماهير الفقراء، التي هي وقود كل الحروب في كل مكان وزمان، والتي تتلقى بفعل وضعها الاجتماعي كل مآسي الحرب وويلاتها، دون ان تستطيع هجرة ارضها، هذه الجماهير لاتجد في رواية الربيعي من يمثلها، على حين تتكدس فيها شخصيات المثقفين العدميين وان كانت هذه الشخصيات بلا ملامح مميزة.

واذا كان الموقف الايدولوجي للشخصيات الثلاث واحد، تشاركهم فيه شخصية نسوية عدمية، هي شخصية (سميرة) وشخصية سحر النحاس التي يشارك زوجها في الحرب الاهلية، دون ان تعرف لحساب من يقاتل، ودون ان تقف منه موقف المعارضة، رغم احتجاجها على الحرب الاهلية الطاحنة التي كان طلاب مدرستها من ضحاياها، اذا كان الامر كذلك على الصعيد الايدولوجي، فان المنظور على الصعيد الاخلاقي، لايختلف عن ذلك.

ان الشخصيات الذكورية الثلاث، لاتجد طريقاً للهروب من واقع الحرب والحيرة والضياع، سوى مستنقع الجنس البهيمي. الذي ينحدر في كثير من الاحيان الى الجنس الماخوري، كما اسلفنا، ان رؤية الشخصيات الثلاث للمرأة، كموضوع للشهوة حسب، واحدة، بل ان تعبيرهم عن هذا الموقف واحد والمصطلحات التي يستخدمونها ٦٤، ٨٠، أخذتها ٨٠، اخترقتها ١٥٠، قدتها، ٨٣، اقتلها ١١٩) فليس في هذه الصيغ من الافعال، مايدل على المشاركة، بل تدل جميعا على ان الفعل انما يتم من جانب واحد هو جانب الذكر، اما المرأة، فهي سالبة تماماً.

ويعبر كل من احسان ومروان عن هذه النظرة للمرأة في قوليهما على التوالي «اننا نمتلك المرأة ليس بالجسد فقط، بل بالذهن ايضاً ص ٨٠» و«المرأة حقل واسع واذا كنت حكيما تستطيع ان تجعلها تخضر باعظم الثمار، وان لم تكن كذلك، فلن تعطيك إلا اشواكا . . . ». ولنستمع ايضاً الى كل من مروان وغياث كيف يستخدمان نفس الالفاظ في وصف لقائهما بالمرأة، يقول الرسم المتوحد مروان حيدر وعندما اخذتها بين ذراعي اول مرة احسست بها وكأنها خارجة لتوها من قارورة في المسك ص ٨١ » ويقول غياث واصفاً هولزمان عند لقائه بها «اما القحط القديم فقد ضاع، والخطوات لم تعد ترفق إلا في الخصب والنعيم. وانت امامي قارورة من ماء الورد». فكلاهما يصف المرأة بـ القارورة، وان ملأها الأول بالمسك والأخر بماء الورد!

وليس عجيباً ان تتكلم هذه الشخصيات وبشكل خاص شخصية غياث بطل الرواية وراويها، تتكلم بلهجة شعرية مضفية غلالة روحية رقيقة على ماهو مادي، فالكلمات الشعرية الصاخبة توجد حيث تموت الارادة في تغير العالم غير المرضي وغير المقنع، ولقد بين غوركي في محاولته لتفسير الشخصية الفائضة في الأدب الروسي، كابلوموف بطل جونشاروف، ورودين بطل تورجنيف ومتيشورين بطل ليرفتوف، واونيغن بطل بوشكين، هذه الشخصية التي عرفها الأدب الروسي في عصر الرق، والتي كشفها غوركي وعممها على ظروف عصره مبينا كيف ان المرض الابلوموفي يكشف عن نفسه، في عصر آخر، في فئات المثقفين من البرجوازية الروسية مبيناً في الوقت نفسه» ان هذا المرض يوجد في كل مكان تتردد فيه الكلمات الصاخبة عن العواطف الوديعة كي تغطي على الافتقار للارادة او القوة التي يتطلبها النضال من اجل تغيير العالم الذي لايبعث على الرضى او الاقتناع. وهذا الاوبلوموفي» الذي وصفه غوركي يمضي هابطا على طريق مستقيم حتى يصل الى كليم سامجين» (١٠)

على انه، تجدر الاشارة إلى القاص، في نفس الوقت الذي يكرر فيه تصوير شخصيات هي مجرد مرايا سالبه لشخصية الراوي النرجسي، فانه في نفس الوقت يسمح باقامة نوع من المراكز المضادة (جزئياً) في منظومة القيم التي تحكم المنظور، في الرواية على الصعيدين الايدولوجي والاخلاقي، هذه المراكز تتمثل في مركزين اساسيين، في الرواية يتمثلان في شخصيتي سعيدة بنت المنصف وشخصية كامل السعدون المنفي اختياريا خارج وطنه، فضلاً عن شخصية (سحر نحاس) التس تشارك الراوي رواية احداث لقائهما واذا

كانت رؤية سعيدة بنت المنصف للاحداث وللعالم ، تظهر من خلال روايتها للاحداث في فصلي «انطيونيو لاثارو واعتراف» فان رؤية كامل السعدون تعبر عن نفسها في الرسائل التي يرسل بها الى (غياث) بطل الرواية . وكامل السعدون يقف على الصعيد الخلقي، على الضد من غياث فهو يخبره في احدى رسائله بانه اقدم على ضرب سائح عربي في اوربا، بسبب سلوكه الجنسي الرخيص، ومايتركه من انطباع لدى الاوربين عن شخصيه الفرد العربي، والشخصية هذه لاتختلف كثيراً في حقيقة الامر، عن شخصية الراوي غياث الذي يختزل نفسه الى مجرد فعل جنسي في قوله الصارخ «ليس لي إلاه، نعم دخلت به مدناً ومخادع وغابات واكرمته كما يجب ، لأعوضه عما فات ولعله يغفر انني قد بريته بالاسد. . . المحموم ص ٢١٢»

وإذا كان كامل السعدون على النقيض من غياث ، اخلاقياً ، فانه على المستوى الايدولوجي، وان اعترف غياث بتلمذته على يده، وبانه هو الذي فتح عينيه على المنهج العقلاني في النظر الى الاشياء والعالم بحيث لم يعد غياث «ذلك البرىء الذي يتقبل مايسمعه «كحقائق اخيرة ص ٢٢٢»، انه وان اعترف غياث بكل ذلك، فان الكثير من ملامح وقسمات غياث ماثلة فيه ايضاً، فهو من جهة مناضل ذو تأريخ عرف السجون والمعتقلات ، وينظر الى الفئات المسحوقه اجتماعياً كغاية ووسيلة ، لكنه من جهة لايخفي نخبويته وامتعاضه من ان مسؤوله الحزبي ورفاقه الثلاثة من فئات اجتماعية مسحوقة وذو ي ثقافه لاترتقي الى ثقافته ، ومع كل هذه النخبوية والزعم الثقافي فانه يتحدث عن ظاهرة عبادة الفرد، في الاحزاب الثورية ، والاشتراكيات البيروقراطية قائلاً: «ويحدث حتى في الاحزاب الاوربية المتقدمة الأخرى ، ويضربون مثلاً بكم ايل سونغ طاووس كوريا الشمالية الذي يهيء ابنه لوراثة العرش» والخطأ هنا ليس مجرد خطأ جغرافي، اذ يترتب على الخطأ الجغرافي خطأ اكبر في الرؤية، هي عدم القدرة على التمييز، في رؤية هذه الظاهرة وغيرها من الظواهر البيروقراطية ، بين التجارب الاشتراكية التي قامت في مجتمعات ذات بنية زراعية، وينجم عن هذا الخطأ والخلط الادانه التامة للفكر الاشتراكي الثوري ولكل التجارب الاشتراكية والثورية .

ان كل المتناقضات التي نجدها في غياث ، نجدها ايضاً في كامل السعدون، فهو في الوقت الذي يقرر العودة الى بلده العراق ، بسبب من الحرب العراقية الايرانية ، بعد ان يختار هذا الموقف، يعود ليعلن في واحدة من رسائله الى غياث قائلا: «اننا ننام على فضيحة وستنكشف يوماً، وآنذاك لا ادري ماالذي سيحصل ، لماذا ينشيء الاوربيون وحدهم منظمات ارهابية . . وكن واثقاً بانني ساكون اول ارهابي في هذه الامة ص ٢٧٦» وهو انما يعلن بذلك عن عدميته التي انتهى اليها ثوار القرن التاسع عشر، بعد ان يأسوا من التغيير.

وليس كامل السعدون ، هو الذي نجد شيئاً من ملامح غياث الايدولوجية فيه بل ونحن نجد صوت غياث يتدخل في الفصول التي سمح لها بروايتها، فهي تتحدث عن تجاربها الجسدية مع الآخرين لكنها تقول انها اخفت على غياث انها منحت جسدها لضابط بوليس فرنسي، ساومها على جسدها لكي يدعها تدخل فرنسا بشكل غير مشروع . واذا ماتذكرنا ان رسائل كامل السعدون الى غياث يقدمها غياث نفسه بعد تلخيصها ادركنا مدى الاضرار التي الحقتها نرجسية غياث في بناء منظور موضوعي وجدلي لروايته .

ومن المراكز الاخرى التي تسهم في تشكيل منظومة القيم في منظور الرواية . الحوارات الملصقة او الكولاجات التي يستخدمها الكاتب في فصول روايته فالكثير من هذه الكولاجات سواء نسبت الى قائلها أو لم تنسب . والكثير منها ينسب لغياث، استطاعت هي ايضاً ان تقيم بعض التوازن في المنظور ، وان تظهروتفضح التناقضات في سلوك غياث واقواله ، فهو يصدر في الامر الواحد عن موقفين متعارضين فهو في الظاهرة قمعي ابوي سلطوي، يصدر عن المؤسسات الثقافية والسياسية والاجتماعية العربية ، بحيث يصرخ في وجه الشاعر الثوري - وان لم ينتم الى تنظيم معين- بكلمات تفصح عن انتمائه الى هذه المؤسسات حين يقول الشاعر عمر الماجري : معبراً عن يأسه من الاوضاع العربية العامة : «قل عني انني يائس ، وان كنت تريدان تغيرني دلني على ومضة واحدة وسأصمت فيرد عليه غياث : بلهجة الوصاية ممارساً دوره الابوي الذي تمارسه بعض الانظمة العربية «سامارس معك الارهاب هذا اليوم. . . ان افكارك الغاضبة هذه تحتاج الى الترتيب في رأسك اولاً قبل ان يسمعها منك الآخرون ، والآن تكلم ان اردت .

ويمضي غياث وهو يمارس ابويته وقمعيته وسلطويته ووصايته قائلا: « قد لاتكون عميلاً لجهة امبريالية وصهيونية ، ولكنلك واقع في فك ماتريدانه ، انني امامك محصن بشكل ما، لي فهمي ومبرراتي وانتمائي ولكن الأديب الناشيء. . . . قد يحل به التشوه والخراب عندما يسمع اقوالك ص ٦٦ - ٦٧»

والانكى من ذلك ، ان غياثاً يخاطب «جوزفين مراد» ، وهي واحدة من النساء اللواتي عرفهن في شبابه ثم هاجرت الى امريكا وتزوجت فيها قائلا: «جوزفين مراد. لقد ضعت لقد ضعنا، وليس هناك من يسير في اثرينا ويرجمنا بالنداء ليعود بنا ولو مكتوفي الايدي ص ١٩»

وهو يحاول تبرير الانظمة الدكتاتورية الفردية امام الماجري بقوله ان «محمداً كان فرداً وعلي بن ابي طالب كذلك وعمر بن الخطاب والحسين ص

٦٤» يقول ذلك مع ان الماجري او غيره لم ينفِ دور البطل في التاريخ!! وكان غياث لايميز بين الفرد البطل وبين عبادة الفرد! في نفس الوقت، نقرأ على سبيل المثال، في واحد من كولاجاته هذا الحوار المقطوع من سياقه، والذي يشير اليّ ويدين العقبات التي منعت الكثير من الثورات العربية الحديثه من التطور باتجاه الديمقراطية:

- اعرف اخوين اعدم كلاهما! الأول لأنه ثائر مناضل، والثاني لانه جاسوس، فهل لك ان تضحك؟

انها حالة منْ خلط الاوراق في بلدنا، اليس كذلك؟ ص ٥٢»

لم يستطع اذن، البناء النرجسي للمنظور ان يكشف عن شخصيات الرواية، وان يظهرها لنا في كامل تأريخيتها وجدليتها وغناها، وبقدر ما افقر هذا البناء للمنظور وشخصيات الرواية، افقر بطلها وراويها، الذي لم تستطع تناقضاته ان ترتفع به الى مستوى من الثراء وتعدد الابعاد في حين استطاع مشهد درامي واحد، يدور فيه حوارين غياث وسعيدة بنت المنصف ان يكشف لنا جوانب مهمة من شخصيتهما، ذلك المشهد الذي يدور في مرقص في روما والذي يعقبه اغتصاب غياث لسعيدة في غرفتهما بالفندق، وهي فاقدة الوعي.

فمن الملاحظ ان غياثا ينسب الى نفسه ماضياً نضالياً بطولياً، وهو - كراوٍ - لايقدم لنا هذا الماضي النضالي في صورة الفعل، وانما يقدمه عن طريق وصف الفعل والتقرير، هذا اذا ما اسثنينا اعتقاله الذي حدث مع اعتقال كامل السعدون، إلا ان سعيده بنت المنصف تفضح التناقض الرهيب بين سلوك هذا المناضل وافعاله، حين تقول:

«- ثوري الامس، برجوازي اليوم. ترى لماذا تفسدون بسرعة مثل البيضة التي تترك في جو ساخن فترة؟

عادت لتأمل وجهي والقول:

- ولكن البرجوازيين الصاعدين يأتيهم الهرم مسرعاً، وتكون تباشيره سمنه وربما صلعاً واموراً اخرى لاتبدو للعيان»

ثم تضيف وهي تشير الى منصبه الاداري، وراتبه الذي يتقاضاه بالدولار، والامتيازات التي ينعم بها:

- ان خطك التصاعدي مرسوم ومعروف فهنيئاً لك، اما انا فلا اريد شيئاً غير ان انام ص ١٥٨»

وهذه السعيدة، التي تقيم علاقاتها بكامل حريتها، رغم ظروف فقرها، والتي لم تستطع ان تبقى على علاقة الزواج بزوجها وتخونه في نفس الوقت، والتي ضحت بعملها لأن بعض زملائها يشتهون جسدها ويلاحقونها، هذه السعيده التي يطيب لغياث ان يسبغ عليها - بسبب من نظرته المتخلفه للمرأة - صفة الدعاره، تقدم على تنفيذ هربها من الفندق عندما تشعر ان غياثا قد مارس الجنس معها وهي فاقدة لوعيها بسبب السكر. وحين يسألها عن الكيفية التي ستدير فيها امورها المالية تجيب بغضب!

«سأبيع جسدي اليس من اجله جئت بي الى هنا؟ ١٩٣»

ذلك انها ترفض ان ينظر اليها على انها جسد حسب، وان تغتصب وهي فاقدة لوعيها، ترفض ان يكون فعلها الجسدي وعلاقتها الجسدية غير نابعة عن قرار واعٍ حر، كل الحرية.

وبقدر ما اظهر هذا المشهد الدرامي، من شخصية سعيدة، اظهر ان التناقضات بين سلوك واقوال غياث ليست سوى تعبير عن انتهازيته، ان غياثا هذا، كمعظم ابناء فئته الاجتماعية، يبرر كل مايستنكره من اساليب القمع السياسي والثقافي والجسدي، لأنه ببساطة تحوّل من الثورة الى الثروة، من غياب القديم الذي كان يقطع دروب السماوة والناصرية وبغداد سيراً على قدميه الى غياث صاحب «سيارة فارهة تنهب الطرق المسفلتة ص ١٩٨» ولهذا يبدو مزدوج الشخصية، فهو من جهة كمثقف من فئة متوسطة صغيرة يحلم بالثورة، يتألم لان الانقلابات العسكرية في العالم الثالث افقدت الثورات شاعريتها، ولكنه من جهة اخرى مشدود الى توثيق السلعة والى التشيؤ الذي غزا تلك المجتمعات العربية التي شهدت وفرة مادية على حساب الروح والقيم الروحية.

× × ×

ولسنا ندري، بعد ذلك، كيف يحلو للبعض بان ينعت شخصية (غياث) بالثورية، وبانه ثائر على السلطة الابوية والمجتمع القمعي، يقول مصطفى التواتي «وكانت ثورة غياث داود على هذا الاب وتمرده عليه ايذانا بدخول هذا الجيل، جيل غياث في مرحلة التمرد والثورة على السلطة التي يرمز لها الأب»(11) ويقول المنصف وناس في مقاله «اشكالية تحرير الجسد وبناء الذات في رؤية خطوط الطول. خطوط العرض» وحين يعلن «غياث داود» الرفض لهذه العلاقات الثقافية، فانه يعلن الرفض على مجموعة من الهياكل التي تقوم على التخضيع والتركيع»(12) ثم يعدد الناقد المؤسسات التي يرفضها غياث والتي يرى انها تتمثل في العلاقات الاجتماعية التي تعيد انتاج مختلف رموز التفاوت الاجتماعي والبنية الثقافية الدينية المحافظة، والمؤسسة العائلية التي تعتمد في عملية التنشئة الاجتماعية على تقاليد من الطاعة المبالغ فيها، وقيم ثقافية مهترئة.

والواقع ان الناقدين يتناسيان ان غياثا هذا، يقف في الكثير من اقواله وافعاله ضد الثورة والتحرر، وهو انما يتمرد على هذه القيم عندما تقف حائلاً دون

اشباع ذاته النرجسية، حسب، بل ورغم انه يشير الى التربية وآثارها في مجتمع ابوي قمعي، بانه كما اسلفنا تجسيد لكل ماهو ابوي قمعي، فهو على سبيل المثال لايميز بين احزاب المعارضة او السلطة حين يقترح على سعيدة بنت المنصف، ان تنضوي تحت لواء حركة سياسية لتذويب نرجسيتها المزعومة «- انضوي تحت لواء حزب او حركة سياسة، حكومية او معارضه لايهم، بل المهم ان تذوي في الجموع لعل سعيدة بنت المنصف قائلاً «الى اين... لم لاتمكثين هنا؟ انكم تملكون الامان، لم تستل رؤوسكم الانقلابات العسكرية ولم تسحق صدوركم احذية العساكر المتطاحنة ص ٢٥٩» فالبديل للانظمة العسكرية البرجوازية، في رأي غياث، لايكمن في الثورة الديمقراطية الاشتراكية الحقة، وانما في البقاء في اسر التخلف والتبعية، انه يخبىء رأسه في هذا الحاضر المتخلف - الذي يرفضه عندما يتعلق الامر باشباع رغباته الجسدية - خوفاً المستقبل، وهو عندما تتعرض خديجة بنت الهادي للشتيمة، وتوصف من قبل المؤسسات الحاكمة، بانها عاهرة لمجرد انها رافقت صديقها الشاعر سامي المنذر الى فندق، يرتدي - اي غياث - مسوح الرهبان وَالوعاظ قائلاً:

- لاتنس انك في بلد عربي مازالت له تقاليده رغم كل شيء ص ٤٨» وعندما تشير سعيده الى مخاوفها، وتخبره بان رجلين جاءا يسألان عنه، وتخشى ان يكون دافع السؤال علاقتهما، يجيب قائلاً:

« - لست عضواً في حزب سرى ولا انت ايضاً، ولم نعد نوزع النشرات السرية المنددة بهذا الحاكم اوذاك،... ولنا دنيانا ولقاءاتنا التي لاتغضب احداً، فالصدور واسعة في هذا البلد، انني واثق من ذلك ص ٤٧» وهي نفس الصدور التي طردت سامي وصديقته من الفندق ووصفتها بانها عاهرة!!

ولقد اشرنا من قبل الى موقفه من الشاعر عمر الماجري الذي يدين الشعر والأدب، الذي يهتف ويصفق للانظمة، اذ يضف كل من ينتقد هذه الانظمة العسكرية الفردية وبنفس لغة هذه الانظمة، بالعمالة للاستعمار والصهيونية، ويعبّر عن هذا الموقف الابوي الذي يصدر عنه في قوله «انني امامك محصن بشكل ما... ولكن الأديب الناشىء الذي يحبو في طريق الابداع قد يحل به التشوه والخراب عندما يسمع اقوالك ص ٦٦»

بل هو - ولعلنا ذكرنا ذلك من قبل - يخاطب «جوزفين» في حواراته الباطنيه قائلاً (ليس هناك من يسير في اثرينا.... ليعود بنا مكتوفي الايدي ص ١٩».

واذا كان الناقد مصطفى التواتي يعتبر خروج غياث على ابيه، خروجاً على مجتمع الوصاية والابوية والقمع، اي خروجاً على السلطة التي يرمز لها الأب، فاننا لواجدون في سلوك واقوال غياث ماينفي ذلك، لان غياثاً لايثور بقدر مايتماهى مع الأب ويرى انه وراءه في سلوكه الجنسي، فهو يقول حين يكتشف مصادفة انهما يترددان على نفس المرأة، وهي جارتهما صفية: «انه وراءك هذا الاب، بعقاله وسعلته الخاصة المميزه التي يطلقها وهو يحمل ابريق الماء وعباءته الصوفيه على كتفه متوجها نحو الخلاء المحيط بالبيت ص ٦٨».

ولست ادري، كيف سوّغ الناقدان لنفسيهما ان يصفا غياث بالثوري وهو يقف من المرأة نفس الموقف الذي يقفه ابوه، رغم انه استبدل رابطة العنق بعقال ابيه!!

ان غياثاً هذا لايمكن ان يمت الى الثورة باية وشيجة، بل هو كما قلنا. من صنع هذه الانظمة والمؤسسات التي ينتقدها عندما يتعلق الامر برغباته الشهوية وباشباع ذاته النرجسية. انه بكلمة (ثروي) وليس ثوريا، وكنا سنعتبر خالقه وصانعه - الكاتب - ثوريا لو انه عمد وعن طريق منظومة القيم في المنظور، ومن خلال شخصية كامل السعدون بالذات، لو انه عمد الى كشف وادانة هذا النموذج الانتهازي والنرجسي، إلا ان هذه النرجسية، هي التي حالت دون تطوير شخصية كامل سعدون، والقت بظلال غياث عليه، بحيث بدا هو ايضاً شخصية عدمية تشترك مع غياث في كثير من الافكار والمواقف، وبحيث بدأ مجرد مرآه عاكسة لشخصية غياث التي تجمع بين المتضادات والمتنافرات.

كما ان القاص لم يوفق في اغناء شخصية غياث عن طريق هذه المتضادات، بان يجعل من شخصياته كلها مرايا متفاعلة مع جوانبه المتضادة، حين جعل كل هذه الشخصيات مرايا وعدسة من نوع واحد لاتكشف إلا جانباً واحداً من نفس غياث وصورته الفحولية، دون ان يكون هو بمثابة المرآة التي تكتشف هذه الشخصيات فيها انفسها.

ولهذا بدت شخصية غياث فقيرة جداً، اذا ماقورنت بشخصيات مماثلة، كان الكاتب يحاول خلق نمط شبيه بها، كمصطفى سعيد ووليد مسعود.

فازاء الذاكره التأريخية الحادة، التي يمتلكها مصطفى سعيد، يقف غياث ليعلن بانه لايمتلك ذاكرة، وان كل الازمنة بالنسبة لي ملغاة «اما انا فكل الازمان ملغاة بالنسبة لي ص ٢٥٦» وبهذه العدمية يواجه المستشرقة الالمانية التي نفرض عليه ان تصحبه في رؤية الماضي التأريخي لمدينة فيينا ماثلة في الشواهد الاثرية التأريخية، رافضاً رؤية هذه الآثار، مستعجلاً الوصول الى رغباته الجسدية «اريد ان ارى كل ماهو حديث، فانا انسان لاذاكرة لي، اكره الماضي مثل كرهي للمستقبل ولا اتعلق إلا بالحاضر والحاضر فقط ص ١١٢»

وازاء الشخصية التراجيديا في موسم الهجرة الى الشمال، تلك الشخصية التي يطيب للربيعي ان يصفها بالخواء الفكري والفحولة الجنسية الفارغة، ازاء

هذه الشخصية التراجيدية، التي ترتفع بتراجيدتها الى مصاف التراجيديا الشكسبيرية، بل والاغريقية، يقف غياث عاجزاً عن ان يرتفع بمأساته حتى الى مستوى تراجيديا العصر الذي شهد موت التراجيديا، فهو شخصية ضعيفة هشة ومتباكية كثيرة الشكوى، والكاتب لايفصح عن مصدر شكواه فهو يقول «هل ابحث عن رأسي الذي قطعه الفاتحون وعزلوه عن جثتي ثم حملوه وراحوا يبحثون عن ثمنه بين المطالبين بالثأر والقصاص مني ص ٢٠٣» ويقول ايضاً «ولكني متعب معذور والف سهم رشق جسدي وها انا احاول انتزاعها واحداً واحداً... احاول ذلك وحدي وانا في هذا العراء اللئيم ص ٢٨١» ويقول مستخدماً المثل والمأثور الشعبي «انا سمكه لم تعد تلبط في مياهها الدافئة. انا سمكه مأكولة مذمومة، تلتهم باشتهاء ص ٢٧٧». وهو في الوقت الذي يعلن فيه انه مجدب وان سعيدة بنت المنصف ستمضي دون ان يكون قد اعطاها شيئاً، يجأر بشكواه قائلا: (انني اتعهر... هكذا ترى سعيده بنت المنصف، لانني نثرت قلبي اشلاء رميته فكثرت عليه الطعنات، وضعته على راحة يدي وقدمته للكثيرات ص ٢٧٦»

ونحن كما قلنا، لانعرف دوافع شكوى غياث، وكأن العمل الفني رسالة شخصية تتضمن رموزاً وشفرات توجه من المرسل الى عدد معين من القراء حسب، لا الى الجماعة البشرية، وهذه الظاهرة تضع ايدينا على مركزي القوة والضعف في فن الربيعي الروائي.

ان الربيعي، ببساطة، قاص طبيعي، لايعمد الى الانتقاء والحذف وحين لايعمد الى الاستقصاء كما يفعل الكثير من الطبيعيين، ينقل لنا شرائح من الحياة معبرة ودالة، تنجو من التزوير والخيانة والكذب الفني، وطبيعيته في هذه الحال تقترب من الواقعية النقدية، اما مظهر الضعف، فينشأ حين يعمد القاص الى الاستقصاء في الشخصيات والاحداث التي لها علاقة بشخصية البطل، دون ان يكون لها علاقة بالعمل الفني، ومن هنا، يأتي بناؤه لرواياته - كخطوط الطول... - بناء - اذا ما شئنا استخدام المصطلح التشكيلي، بناء لامعمارياً، بحيث ان فصولا ومقطوعات كثيره يمكن حذفها دون ان يؤثر ذلك على بناء الرواية. وكذلك الامر في الشخصيات التي يزج الكاتب بها في رواياته، فهي ليست مقصوده لذاتها، ولاهي معبرة عن جوانب اجتماعية وسيكولوجية غير تلك التي يعبر عنها البطل، بل هي كما اسلفنا مراراً، مرآة سالبة للبطل نفسه. لقد شهد ادب الربيعي تراجعاً واضحاً منذ روايته «الوكر». إلا ان هذه الرواية - رغم مايبدو فيها في الظاهر من بناء - فانها تقع على طريق هذا التراجع الفني، ومالم يعد الكاتب النظر في هذه النرجسية المستشرية في ابطاله وبناءاته الفنية، فانه لن يستطيع تطوير نتاجه الفني والروائي باتجاه الرفعة الفنية، وهو مانتمناه لكاتبنا، الذي تشهد اعماله على موهبة روائية لايستهان بها.

الهوامش

١ - مجلة (فصول) م الثاني ع الرابع يوليو، اغسطس، سبتمبر ١٩٨٢ ص ٢٨٤

٢ - انظر، جورج طرابيشي: رمزية المرأة في الرواية العربية، دار الطليعة بيروت ص ٢٠

٣ - د. علي الراعي وآخرون: عبد الرحمن مجيد الربيعي روائيا، الدار العربية للموسوعات ص ٣٤١ و ص ٣٦٣

٤ - جورج طرابيشي: نفسه ص ٥٠

٥ - جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثه، ترجمة وتعليق صيّاح الجهيم، دمشق ١٩٧٧ ص ٢٦٣ - ٢٦٤

٦ - غائب طعمه فرمان: المخاض، مكتبة التحرير بغداد ١٩٧٤ ص ٣٢٧

٧ - جورج طرابيشي: نفسه ص ٥١

٩ - د. علي الراعي وآخرون: نفسه ص ٣٣٣

١٠ - جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الاوربية، ترجمة امير اسكندر الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٢ ص ٢١٢

١١ - د. علي الراعي وآخرون نفسه ٣٤١

١٢ - نفسه ص ٣٦٣

بين المجلات

■ د. علي جواد الطاهر

المجلة العربية

تدخل المجلة بهذا العدد (١٠١) جمادى الثانية ١٤٠٦/ آذار ١٩٨٦) سنتها العاشرة. فكان ذلك سببا مباشرا لتقدم ملحوظ على المجلة في تنوع موادها، وفي فتحها نوافذ جديدة على المعرفة، وفتح صدرها للشباب لدى نشر نتاجهم واجراء المقابلة معهم وعناية خاصة بالشيوخ في استثارة ذكرياتهم.

وفي موضوع «النمطية في الشعر السعودي الجديد» يناقش الكاتب وقد اتخذ اسم «الجرجاني» محاضرة للدكتور الناقد عبدالله الغذامي درس فيها «من القصائد لشعراء الدم الجديد...» ويقول: «... ان المتلقي خرج عقب المحاضرة التي قاربت تشريحيا بين قصائد للصيخان والحربي وغيداء المنفي والثبيتي بخلاصة مفادها ان هذا التقارب والتماثل في الصياغة والطرح وهذا التواشج في الايماء وهذا التشابه المتكامل وشبه التكامل في كثير من أجزاء القصائد هو علامة صحو ودلالة إبداع متجاوز عند الشعراء.. في حين ان حقيقة هذا التداغم ودلالاته هي على العكس من ذلك تماما.. أي انها إشارة ساطعة الى عيوب فنية في القصائد.. هذه العيوب متمثلة ومتمركزة في ظاهرة لها انتشارها الواسع في قصائد الشباب وهي ظاهرة النمطية حيث تتميع الحالة الشعرية لدى شاعر لتتداخل مع حالة شعرية أخرى فتشاركها مفرداتها او عباراتها او ايحاءاتها مما يترتب عليه تسب «الدلالات المتميزة» عند كل شاعر وفقدان خاصية «التفرد» و«التميز». لماذا لم يشر «الارتباكات الموسيقية.. والمزالق اللغوية المختلفة.. تفكك الوحدة العضوية في القصيدة.. الغموض الفج في بعض القصائد.. المفردات المستهلكة.. الصياغة المضطربة...»

وفي العدد لقاء مع سعد الحميدين (من الشعراء الشباب - وصاحب ديوان رسوم على الحائط، وسيصدر له ديوان ثان بعنوان: خيمة أنت) وقد قال الحميدين: «خليل حاوي، الذي حفزني الى كتابة الشعر الحديث وأيضاً على الجندي خاصة ديوان «الحمى الترابية» وذكر من الذين هدوا له الطريق بدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور. وصفت المجلة الحميدين بأنه «واحد من رواد الشعراء الشباب في المملكة لكنه كثير الصمت، ومقل في الانتاج نسبيا» ولقاء، آخر مع لميعة عباس عمارة وهي في القاهرة.

ومن تقاليد المجلة «اصدار ملاحق تخصصية صغيرة تقدمها هدايا متواضعة مع بعض أعدادها» وملحقها. الهدية لمناسبة دخولها السنة العاشرة: «الصحافة السعودية: تاريخها وتطورها، إعدادهاخالد أحمد اليوسف».

ومما يلاحظ على هذا الكتيب أن المؤلف يقول (ص٩):

وتأسست الصحافة اليومية بعد صدور المؤسسات الصحفية في ٢٤-٢-١٣٨٣هـ...» والقول على إطلاقه قابل للمناقشة فقد كانت صحافة يومية قبل ذلك، وأذكر على سبيل المثال: «المدينة» و«البلاد»

ولكن نظام المؤسسات حوّل الملكيات او الشركات الخاصة، الى مؤسسات...

فكر وفن

في العدد (٤٢) - العام (٢٢) ١٩٨٥ تذكير بمقال لايمانويل كانط نشره قبل مائتي عام في ديسمبر ١٧٨٤ عن «التنوير»: «التنوير هو خروج الانسان من قصوره الذي اقترفه في حق نفسه. وهذا القصور هو عجزه عن استخدام عقله الا بتوجيه من انسان آخر. ويقع الذنب في هذا القصور على الانسان نفسه عندما لا يكون السبب فيه هو الافتقار الى العقل، بل الى العزم والشجاعة اللذين يحفزان على استخدام العقل بغير توجيه من انسان آخر. لتكن لديك الشجاعة لاستخدام عقلك! ذلك هو التنوير...»

وفي العدد حديث عن ارنست بلوخ وجيورج لوكاتش لمناسبة صدور الطبعة الجديدة للرسائل المتبادل بينهما - ومناسبة مرور مئة عام على ميلادهما. وفي الحديث ان جورج لوكاتش «اشتهر بمؤلفه عن نظرية الرواية عام ١٩٢٠ الذي كان في بداية الامر ملتزما في جوهره. بالمثالية الفلسفية» «وفي نظرة ألقاها فيما بعد - عام ١٩٦٢ - على الماضي، تنصل لوكاتش من هذا العمل الى حد بعيد» ان فهم لوكاتش للفن يختلف تماما عن فهم بلوخ يقول بلوخ: الفن «ليس له وظيفة التزيين. انه أمل يريد أن يتفجر. وهو لهذا لا يستطيع ان يخدم ولا ان يؤيد...» ويرى لوكاتش ان الخير والجمال متطابقان «ان هدف لوكاتش أخلاقي، يطمح الى تغيير الواقع، وبالتالي الحياة ايضا عن طريق الفن»...

على ا لذين يدرسون لوكاتش او يستشهدون به ان يميزوا بين أدوار فكره وخاصة لدى الاقتراب من مسائل الفن الروائي.

وفي العدد: العلاقة بين الادب والعقل. هل تكون الرؤيا مصدرا للامل. سلامة موسى - تربيتي العلمية. هشام جعيط - الانتاج الفكري العربي منذ عشرين سنة. رحيل هاينريش بلْ حامل جائزة نوبل للاداب وكتب اردموته

هللر (مدير تحرير المجلة) في موضوع «شهرزاد والحركة الرومانتيكية في أوربا» يقصد: الف ليلة وليلة (ص ص ٥٠ ـ ٦١) وهو بحث مهم يدخل في «الادب المقارن» عرض فيه لبدء اتصال الغرب بألف ليلة وليلة: «خلال القرن الرابع عشر بدأ الاوروبيون عن طريق الرحالة القلائل للشرق، يعرفون الاطار العام لقصص شهرزاد (...) ألف ليلة وليلة (...) وكان التأثير الاول في ايطاليا. وكان بوكاتشيو أول من استفاد من الاطار العام لالف ليلة وليلة وذلك في رائعته «ديكاميرونه» ومعناها «الايام العشرة».

ولكن المؤلف الاصلي لم يشهر ولم ينتشر في أوربا الا بعد ظهور الترجمة الفرنسية(...) صدرت (...) عام ١٧٠٤ وعام ١٧١٧ في اثني عشر مجلدا (...) ويمكن القول بأن الحركة الرومانسية مدينة بدرجة كبيرة لهذه الترجمة. بل ان هناك من يذهب ابعد من ذلك، ويقول إن الرومانسية الاوروبية قد ظهرت في تلك اللحظة التي قام بها شخص في النورماندي بقراءة ترجمة غالان لالف ليلة وليلة...

وفي حين ان الف ليلة وليلة اعتبرت من وجهة نظر الاوربيين على انها التحفة الفنية الرائعة لادب القصة العربية على الاطلاق، فان هذا العمل الادبي لم يحظ (كتبت خطأ: لم يحظى) في العالم العربي نفسه باهتمام يذكر ردحا من الدهر. فقد كان المؤرخون والادباء العرب يعتبرون حكايات شهرزاد من أدب التسلية بالنسبة للدهماء من الناس. ولم يشرع الادباء في العالم العربي ايضا ينظرون الى هذه الملحمة الشعبية العظيمة بعين الاعتبار الا بفضل الاهتمام غير العادي الذي حظيت في أوربا...»

الدوحة

الدوحة (قطر، الدوحة ص.ب ٢٣٢٤ ـ رئيس التحرير رجاء النقاش)

العدد ١٢١ ـ ربيع الثاني ١٤٠٦/ يناير ١٩٨٦ «مع صدور هذا العدد من «الدوحة» تكون المجلة قد أتمت العام العاشر من عمرها، وبدأت عامها الحادي عشر». من موضوعاتها: «بدوي الجبل وإخاء ٤٠ سنة» لأكرم زعيتر، وهو مواصلة لفصول سابقة ضمن العنوان العام. وفي العدد «شهادات حية يقدمها أربعة من كبار كتاب المسرح» عن «أزمة المسرح العربي» والكتاب هم: يوسف إدريس وهو يرى «الفوافير هي أول ظهور للمسرح العربي المتكامل»، وسعد الدين وهبة يرى «الستينات كانت فترة ازدهار للمسرح وسائر الفنون» وعلي سالم ويرى «لاأتصور مسرحا بدون جمهور... واذا انصرف الجمهور عن المسرح فالمسؤول هو المسرح وليس الجمهور» «كتبت مسرحية «مدرسة المشاغبين» وكنت أعرف انها سوف تهاجم.. فكل عمل ناجح لابد أن يتعرض للهجوم»، ويسري الجندي ويرى «الازمة ليست أزمة مسرح بقدر ماهي أزمة واقع تعرض لردة شديدة بعد النكسة التي أعقبها انهيار القيم وانحسار الامال الكبيرة. لم تعد هناك مشاكل من الرقابة لان المسرح لم يعد مؤثرا بصورة تدعو الى القلق. وفاة محمود دياب خسارة كبرى للمسرح العربي»

هذه هي الحلقة الثانية من التحقيق، تليها في العدد القادم: «نجوم المسرح يتحدثون»

إبداع

إبداع (مجلة الأدب والفن ـ تصدر أول كل شهر. القاهرة ص. ب ٦٢٦)

في العدد الثاني عشر من السنة الثانية (ديسمبر ١٩٨٥) مجال اوسع ـ شأنها عادة ـ للشعر والقصة، (١٤) قصيدة يتصدرها كمال نشأت، بينها قصيدة واحدة عمودية، وقصيدة لشاعر عراقي هو عبداللطيف اطميش: العشاق لا ينتظرون» و(١٣) قصة يتصدرها ادوار الخراط بينها قصة الولادة = الموت الجهاد عبدالجبار الكبيسي، وقصة «كانت هناك امرأة» لميسلون هادي والقصتان عراقيتان. ومسرحية ذات فصل واحد هي: «اختصر من فضلك» مترجمة عن خابير بيلاوروتيا (الكاتب المكسيكي)

يبدأ العدد بثلاث دراسات الأولى لرواية «المرفوضون» لسعدي ابراهيم. الثانية لمذكرات بشر الحافي في لصلاح عبالصبور، والثالثة بعنوان «وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم»

وفي ابواب العدد تحدث سامي خشبة عن طه حسين في ذكراه وفيه «ربما كان أعظم ماتعلمناه من طه حسين هو ان المفكر الأديب لا يستطيع أن يتحرر بمفرده وسط محيط القهر، وان المفكر لا يستطيع أن يكون حرا وهو مرتبط بسلطة لا تؤمن بالحرية...»

لا يدل جملة ما ورد في المجلة على درجة مرموقة من «الابداع» لماذا؟ ولابد من أن يكون الجواب: هو المتهيء، الموجود!

المنتدى

مجلة ثقافية شهرية ـ دولة الامارات العربية المتحدة، دبي ص. ب ٩٣٣٩)

في العدد الثلاثين من سنتها الثالثة (٣٠ ربيع الثاني ١٤٠٦/ يناير ١٩٨٦)

بين المجلات

يكتب دكتور طه وادي عن محمد حسين هيكل ويذكر ان ظهور هيكل على الساحة العامة للوطن يقترن بالنضج الكامل للطبقة الوسطى «وظهورها يتمخض عنه بالضرورة ظهور الرواية باعتبارها نوعاً أدبياً جديداً يصير فيها الانسان العادي موضوعاً». «ومن هنا نجد ان رواية زينب يتنازع بطولتها من الطبقة الوسطى: حامد وعزيزة، ومن الطبقة الشعبية: زينب ـ ابراهيم ـ حسن»

وفي العدد «أزمة المسرح في الكويت» ويقول حسين المسلم: «. . . ان المسرح الكويتي بدأ في التقهقر عما كان عليه من قبل (. . .) ويرجع ذلك الى عدم استيعاب المنتج والمخرج المسرحي لمظاهر التغيير الاجتماعي، وما حصل من تغير وتطور في التجارب المسرحية العالمية، ولقلة إدراك الأغلبية بالأصول الفنية للعمل المسرحي وارتباطه بالجمهور، بالاضافة الى فقدان الناقد الفني للعرض المسرحي. . .»

وفي العدد حوار مع عمر محمد حسن درمة مدرس الخط في كلية الفنون الجميلة والتطبيقية بالخرطوم جاء فيه. «الحرف العربي بصورته الحالية يمتلك امكانات كبيرة جدا في مجال التشكيل» «عندما نتأمل تاريخ الخط العربي نكتشف ان هناك علاقة بينه وبين الزخرفة الاسلامية» ودلت معارض التخريج السنوية لكلية الفنون على براعة خاصة في الخط والزخرفة او الجمع بينهما.

الفيصل

في لقاء مع الاديب الجزائري محمد الأخضر عبدالقادر السائحي يقول:

«ان أهم الاتجاهات الواضحة السمات الآن في الحركة الشعرية تتمثل في الاتجاه الوطني والاتجاه الماركسي والاتجاه الاسلامي، وان كان الاتجاه الثاني يعلن نفسه تحت أسماء التقدمية والثورية وغير ذلك، فهو لا يجرؤ على إعلان هويته إلا في حدود ضيقة»

وكتب في العدد الدكتور جمال الدين سيد محمد عن الأديب اليوغسلافي ايفو أندريتش الحائز على جائزة نوبل عام ١٩٦١، وهو قاص روائي شاعر ومن رواياته: «جسر على نهر درينا». ولد اندريتش في مدينة سرايفو عاصمة منطقة البوسنه والهرسك سنة ١٩٨٢»، . «وقد ترجمت جل أعماله الأدبية الى مايربو على الأربعين لغة محلية وعالمية. ومازال حتى الآن /، بالرغم من مرور مايزيد على ثمانية أعوام على وفاته يحتل مكان الصدارة في قاعة الأدباء اليوغسلاف. . .»

«أكثر مصادر الكاتب يوغسلافية وقد جعل عنوان مقاله تولستوي يوغسلافية»

وقال: «كتبت امهات الصحف العالمية على أدبه ولقبّه بتولستوي يوغسلافية» ـ استلهم أندريتش مادة معظم رواياته وأقاصيصه من منطقة البوسنة. .

آفاق عربية

صدر العدد الثاني (شباط) ١٩٨٦ من سنتها الحادية عشرة متنوعاً على عادة المجلة ومنهجها وللسياسة والتاريخ الحديث حظ بارز وكنا اقترحنا في العدد السابق ـ ولمناسبة اجتماع مجلات وزارة الثقافة والاعلام وإياها في دار واحدة ـ أن تتخلى آفاق عما يرد فيها وهو ادخل في خطة مجلات أخرى كالأقلام والثقافة الأجنبية والمورد «وتعود مقتربة الى بدء خطتها في تأكيد الجوانب الفلسفية، الفكرية وما كثرت معالجتها له على وجه التميز من التاريخ الحديث عامة وتاريخ العراق خاصة» ومازلنا عند هذا الاقتراح ونزيد أن تتحول الى ما يشبه المجلة ـ الكتاب بمعنى أن يصدر العدد الواحد منها قائما أساسا على موضوع واحد (محور واحد) يعالج جوانبه المختلفة عدة كتاب.

ويتم ذلك بأن تحدد المجلة موضوعات لمدى عام أو عامين ومن ثم ترسم لها الخطط اللازمة وتعلن عن الموضوعات وخططها ليتقدم للكتابة فيها من له اختصاص زيادة على من تستكتبهم المجلة لعلمها بهم وبتخصصهم.

وللمجلة بعد ذلك أن تبقى شهرية ولها ان تصدر كل شهرين) أو كل ثلاثة أشهر ـ والمهم المهم أن يكون لها طابع خاص مميز.

وفي ملاحظة عامة على مجلات وزارة الثقافة والاعلام في تجمعها مع مجلة آفاق عربية وفي مبناها نذكر ان العنوان العام الجديد لهذه المجلات هو: «دار الشؤون الثقافية العامة» ويذكر ان الطليعة الأدبية اصدرت عددها الأول والثاني من السنة الجديدة، واصدرت مجلة «التراث الشعبي» عددها الفصلي الأول لهذا العام وقد بدا على المجلتين تحسن ملموس واهتمام جديد، وسترى المجلات الأخرى مثل هذا الاهتمام: «الثقافة الأجنبية» «المورد»

القاهرة

أدب فكر فن

ليس لمجلة القاهرة التي تصدرها في القاهرة عنوان ولكن يبدو انها تصدر عن «الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل. ورئيس مجلس ادارتها هو رئيس الهيئة الدكتور سمير سرحان

من موضوعات العدد التاسع والأربعين ٧يناير ١٩٨٦: «التراجيديا العائلية ـ دراسة في المسرح الانجليزي». في «مجموعة المسرحيات الاليزابيثية التي نطلق عليها توصيف التراجيديا العائلية ـ مثل مأساة في مقاطعة يوركشير (١٦٠٦) وتحذير للفاتنات (١٥٩٩) وآردن: سيد مقاطعة فيفر شام (١٥٩١)

وكلها مجهولة المؤلف (...) وكلها تحوي جريمة قتل من جراء الصراعات الاسرية والعلاقات الزوجية (...) الصراع عائلي بحت لا يؤثر في الحياة العامة بل يظل تأثيره محدودا بحدود الأسرة (...) تقترب التراجيديا العائلية (...) اقترابا شديدا من المأساة الواقعية التي ظهرت في أوربا في منتصف القرن التاسع عشر...»

وفي مقال: بذور النهضة في المسرح الايطالي: البدايات... نحو الانسانية»: «يلقب بترارك أحيانا بلقب «أب الانسانية» وذلك بسبب اهتمامه بالحضارات القديمة واستخدامه اللغة الايطالية الدراجة في كتاباته» - صحيح لقب «أب الانسانية»: لقب أبي الانسانية!

«كانت دراما العصور الوسطى مرآة تعكس عالم الفضيلة والاخلاقيات والأسرار والمعجزات أما الآن فقد اصبحت مرآة الانسان نفسه بما فيها من خير وشر (...) كان مسرح الفترة المبكرة من عصر النهضة يضم طرازين متميزين:

الطراز الاول هو مسرح الصفوة أو المسرح الرسمي الذي وعاه الانسانيون المثقفون والطراز الثاني المسرح الشعبي أو كوميديا ديلوزتي. ولكن السمة التي تضع الطرازين تحت ردائهما هي سمة الدنيوية أي انهما غير مرتبطين بالدين..»

تقع المجلة في ٤٨ صفحة وهي بعيدة عن ان تحقق شعارها: أدب. فكر. فن.. ولا تليق بمجلة تصدر عن مؤسسة كالهيئة أو أية هيئة وقياسا الى عدد مجلس ادارتها ومجلس تحريرها!

// وختمت بالعدد الثالث والخمسين (الثلاثاء ٤ فبراير ١٩٨٦/ ٢٤ جمادي الاول ١٤٠٦ سنتها الاولى - فهي - اذاً - مجلة اسبوعية.

ومن أخبارها أن المجلة الادبية «مصرية» - «وهي من أهم المجلات غير الرسمية، التي تصدر في القاهرة بالجهود الذاتية تحت تأثير أزمة النشر» أصدرت عددها الاخير، أما بعده «فسيتم دمجها مع مجلة كتابات»

وختمت العدد بكشاف (فهرس) للسنة الاولى، ورد فيه اسم القاص العراقي جهاد الكبيسي وقصة الورطة المنشورة في العدد العاشر.

كل العرب

٥ شباط ١٩٨٦ - مقابلة مع الروائي الفرنسي ميشال تورنيه. والمناسبة المباشرة للمقابلة اصداره رواية جديدة باسم «لاكوت دو» وهو اسم محلة في باريس يتمركز فيها «العمال المغاربة»، وبطل الرواية جزائري اسمه ادريس. وقد عني المؤلف في روايته بالخط العربي (الكوفي) اعجابا به واعتمد على الوثائق والمشاهدة الميدانية، وميله فيها الى العرب.

بيع من الرواية وبعد اسبوعين على صدورها (٨٠) ألف نسخة

ولميشال تورنيه ذكريات مع طه حسين: انه قريبي. «زوجته سوزان هي بنت عم أمي (...) طه حسين كان يحبني. كان يروي لي قصصا مدهشة (...) قبل سنتين وضعت إحدى المنظمات الفرنسية المعنية بالعميان الشباب طبعة خاصة بالعميان من روايتي «جمعة» او «ضفاف البحر الهادىء». وزعت نسخ الرواية على العميان وحدثتهم عن طه حسين..»

أختارت «المجلة» في باب «الديوان» قصيدة أبي فراس: «أراك عصي الدهر...» وكنا نتمنى أن تخلو من الخطأ (المطبعي) لأنها تتوجه لعامة القراء، وربما صعب عليهم إدراك الصحيح. جاء في المجلة:

وقورٌ وريعان الصبا يستفمُّها

فتأرن أحيانا كما أرن المهرُ

والصحيح: وقور وريعان الصبا يستفزُّها

١٢ شباط ١٩٨٦ مقابلة مع القاصة ديزي الأمير تقول فيها: انا عشت في بيت محافظ وتربية محافظة وذات تقاليد اجتماعية صعبة (...) الرجل بصورة عامة أكثر طيبة من المرأة وإذا أساء بحق المرأة فتأكد ان هناك امرأة أخرى دفعته الى هذه الاساءة. (...) المرأة اذا لم تكن ظالمة فهي مظلومة (...) ان استطاعت فهي ظالمة... وان لم تستطع فهي مظلومة (...) إحسان عبد القدوس آخر من يفهم المرأة (...) يتصور أن هم المرأة هو البحث عن الرجل بشتى الطرق! هذا غير صحيح» نوال السعداوي مخطئة في تصوير الرجل وحشا مفترسا.

أصدرت خمس مجموعات قصصية وستصدر قريبا المجموعة السادسة. وتقول «أنا في حالة أستطيع فيها أن أجعل من كل حادثة قصة. أي شيء يمكن أن تكون قصة (...) هناك حزن عميق في نفسي (...) أنا حزينة ولست متشائمة...»

وفي «الديوان» من المجلة (ص٧٥) حديث عن (كعب بن زهير) وردت فيه أبيات لكعب بن زهير «ذكرت في ترجمة الحطيئة» هي:

فمن للقوافي بعدنا، من يحوكها

إذا ماثوى كعب وفوز جرول

نقول فلانعيا بشيء نقوله

ومن قائليها من يسيء ويعجل

كفيتك لا تلقى من الناس واحدا

تنخل منها مثل ما يتنخل

يثقفها حتى تلين متونها

فيعصر عنها كل ما يتمثل»

بين المجلات

وفي هذه الرواية اشياء ـ ولنتفق سلفا أن الخبر يروى في مجلة اسبوعية قلما قرأها مختص، وهذا يعني ضرورة الضبط والشرح، وأول ما شرح هنا ـ لتفهم الأبيات ـ أن «جرول» هو اسم الحطيئة، وفوّز: مات.

الملاحظة الثانية ان المجلة تقول «أبيات . . . ذكرت في ترجمة الحطيئة» فما معنى هذا القارىء مختص فضلا عن غير المختص؟ انه لا يكاد يعنى شيئا فإما ان يحذف وإما أن يوضح، واذا وضح قيل فيه:

«. . . وردت في ترجمة الحطيئة بكتاب الأغاني . . .»

الثالثة ان رواية البيت الأول الصحيحة هي: «نمن للقوافي شأنها من يحوكها» وشأنها معناها «جاء بها شائنة معيبة»

الرابعة رواية «من يسيء ويعجل»: من يسيىء ويحمل.

الخامسة: ـ رواية البيتين الأخيرة ـ التي يستقيم بهاّ المعنى ـ:

كفيتك لا تلقى من الناس واحداً

تنخل منها مثل ما نتنحل

نثقفها حتى تلين متونها

فيقصر عنها كل ما يُتمثل

وفي العدد كلمة «أنا شاربل داغر أهوى المطالعة» «أهوى مطالعة الروايات والقصص، أرغب في الحصول على ما كتبه القاصان: عبدالله باخشوين (السعودية) ومحمد خضير (العراق). انا شاكر سلفا لمن يلبي أمنيتي هذه»

والى أن تلبى نقول ان لمحمد خضير مجموعتين الأولى بعنوان «المملكة السوداء» والثانية بعنوان «في درجة ٤٥ مئوي» صدرتا عن وزارة الثقافة والاعلام في بغداد، الأولى سنة ١٩٧٢، والثانية سنة ١٩٧٨. وفي العلم أن الوزارة تنظر في إعادة طبع «المملكة السوداء». على وجه من الاستثناء

وفي عدد ١٩ شباط ١٩٨٦ من الديوان» قصيدة لصفي الدين الحلي ورد فيها آ ـ الزق بضم الزاي وصحيحه كسر الزاي

ب ـ «الزوراء» بين اقواس دلالة على مكان بعينه هو «بغداد» وقد حل بها الشاعر مفارقا أماكن أخرى منها بلوته العزيزة عليه (الحلة ومنها الحلي) ولم ترد «الحلة» في القصيدة بحروفها ولكنها وردت بأحب صفاتها (الفيحاء) ومن هنا لزم رسم الكلمة ـ البلدة بين اقواس: «الفيحاء» وذكر «الحلة» مرة أخرى بجزء منها، هو «الجامعين» أقدم محالها فوجب وضع الكلمة ـ المحلة بين أقواس. ولصفي الدين الحلي علاقات في بلادها أخرى منها «ديار بكر» الواردة في القصيدة.

مطلع القصيدة:

أذاب التبر في صافي اللجين رشا بالراح مخضوب اليدين

وفي العدد مقابلة مع فريد الله ويردي لمناسبة «مهرجان قصر غرينان» الدولي للموسيقي (. . .) ويشتمل برنامجه على «رباعية الوتريات رقم واحد» «للموسيقى العراقي» فريد الله ويردي.

«كانت وزارة التربية والتعليم ـ بمصر ـ قد أشرفت في الخمسينات من هذا القرن على مشروع الألف كتاب (. . .) الذي توقف في الستينات قبل أن يكتمل» وتقرر الآن ـ ونحن في الثمانينات ـ مشروع الألف كتاب الثانية تتبناه وزارة الثقافة ممثلة بالهيئة المصرية العامة للكتاب. وقد اختير الدكتور رمسيس عوضا مقرراً للمشروع ـ ومعلوم ان المشروع مشروع ترجمة، نقل كتب مهمة في مختلف ميادين المعرفة والابداع الى اللغة العربية وقد روعي في المشروع الجديد «التوازن المدروس بين نوعيات الكتب المترجمة، بحيث تغطى كل فروع المعرفة. بما في ذلك أحدثها، مثل علم الكومبيوتر، بينما كان المشروع القديم ينصب على الانسانيات بالدرجة الاولى (. . .) المشروع الجديد ينقل من معظم لغات العالم، من الصينية والروسية والألمانية والايطالية الى جانب الانكليزية والفرنسية»

«كل ما يرجوه هذا المشروع أن يؤمن الناس بأن الاكتفاء الذاتي من الناحية الفكرية والثقافية، لايمكن أن يكون له وجود في عالم أصبح شديد التعقيد، سريع الاتصال، ومتشابك المصالح»

وكما ارجو ألاّ يحاول بعض الناس فرض التعتيم الذهني على حياتنا الثقافية بدعوى الأصالة، لأن حجب نور العلم والثقافة، لن يضير العالم الخارجي بقدر ما يضير المحروم من هذا النور» في ميزانية المشروع: مليون جنيه.

من مكتبة الاقلام

● حاتم الصكر

■ القروي شاعر العروبه في المهجر

ـ د. أحمد مطلوب

الشاعر القروي (رشيد سليم الخوري ١٨٨٧ ـ ١٩٨٤) من شعراء العصر الحديث القلائل الذين شهدوا عصوراً عديدة وعاشوا أحداثاً عنيفة كان لها أشد الأثر في حياتهم الأدبية.

ولعل شعر القروي خير دليل على مانقول. ففيه تسجيل لمعاناة أمة ناهضة يريد لها الأعداء أن تذوي وتموت.

والدكتور أحمد مطلوب يدرس القروي من هذه الزاوية عبر أربعة فصول تتناول سيرته، وشعره الوطني، والقومي، والانساني معتمداً في الاستقصاء والاستنتاج، شعر القروي أولاً؛ لأن هدف الدراسة كما يقول في المقدمة (لايقترب من جمع الاراء وإنما تصوير جوانبها من خلال شعر القروي. وليس كديوانه مصدر أجلى وأسمى مقاماً.)

إن الدراسة إذ تجزيء شعر القروي الى أغراض وبواعث، فإنما تحاول أن تصنع في النهاية لوحة موحدة لشعر الرجل وشخصيته ومكانته في عصره.

(دار للنشر والتوزيع ـ عمان ـ الأردن ـ ١٩٨٥ ـ ١٩٨ صفحة)

■ الثعلب الذي يظهر ويختفي

ـ محمد زفزاف

تدور أحداث رواية زفزاف القصيرة في مدينة (الصويرة) المغربية، حيث يقضي علي وهو مدرس شاب من الدار البيضاء ـ أياماً مع بعض الشبان الضائعين من الهيبيين وسواهم..

وعلي بطل محير حقاً. فهو يستهوي النساء بطريقة غريبة، ويشارك في طقوس الصعلكة والضياع، ولكن بعقل واعٍ هو ثمرة وعي الكاتب ذاته وإذ تغرق الرواية في التفصيلات الدقيقة، شأن الروايات الأوربية؛ فإنها لاتفرط بالمزايا المهمة للمثقف: تذكرّ النماذج والقراءات ثم محاولة العزلة وسط العالم...

لقد أثارت هذه الرواية ردود فعل صاخبة في المغرب فكتبت الصحافة منتقدة اتخاذ الكاتب من مدينة الصويرة مسرحاً لروايته وأحداثها الغربية التي يهيمن عليها الضياع والجنس والمخدرات.

(منشورات أوراق الدار البيضاء ـ ١٩٨٥ ـ ٩٣ صفحة ـ ١٤ درهماً)



■ صور ـ قصيدة

ـ عباس بيضون

اكثر من عشر سنوات مرت على الحرب الأهلية الطاحنة في لبنان، كانت كافية لتعزيز أدباً يصور معاناة المثقف في هذه الحرب المدمرة التي تسهم أطراف عديدة ذات مصالح في إطارلتها.

والشاعر الصحفي عباس بيضون يكتب عن (صور) قصيدة نثرية مطولة من ثلاثة مقاطع هي (البحر) و(صور) "والخروج" ويؤرخها عام ١٩٧٤ وكأنه يتنبأ فيها بالخروج الذي عاناه الفلسطينيون من بيروت كأحد نتائج الاحتجاج الصهيوني لها.

ان الشاعر يرسم في قصيدته هذه، معاناة شاعر وإنسان تتهدم أمام عينيه رموز الحضارة والانسانية فلا يملك الا الرثاء ذلك أن المأساة اكبر حجما من أن تدفعها يدا شاعر.

بين الحجر والماء ترقرقنا كفولاذ متبلور... وكنا نرى
دائماً أحلامنا التي لاننكرها تُقتل
ونبكي على الضفاف
بقلب حجر حقيقي

لكن الشاعر يمتلك عينين نفاذتين فهو يرى المستقبل رغم الدمار فيقول لصور ـ:

سيبقى الهواء الذي يتلكأ
عند مداخل الأزقة.

فالشاعر إذن لايستسلم لوهم الهزيمة ولايخلد الى راحة المنفى، وبهذا يصّوت بالشعر الى جانب التاريخ والحرية وإرادة الانسان

(مؤسسة الابحاث العربية ـ بيروت ـ ١٩٨٥ ـ ٧٧ صفحة ـ الثمن: ١٠ ل.ل.)

دلالة المكان في قصص الأطفال

ـ ياسين النصير

نشأت في السنوات الأخيرة، اتجاهات لدراسة القصة ضمن معطيات منهجية محددة، يقف (المكان) في مقدمتها، خاصة وأن اكثر من كتاب نقدي أجنبي قد ترجم في هذا المجال مما حفز على متابعة هذه الثيمة المهمة في أدبنا الحديث ولاسيما في القصة التي تعتمد المكان ركناً اساسياً في بنائها.

والناقد النصير من أول المتابعين لدلالة المكان، وقد صدرت له عام ١٩٨٠ دراسة بعنوان (الرواية والمكان) كما نشر فصولاً من دراسة مطولة حول المكان في الشعر العراقي الحديث.

وفي دراسته القصيرة هذه يتابع النصير مدلول المكان في عينات منتخبة من قصص الأطفال نشرت في السنوات الأخيرة لقاصين عراقيين، فالدراسة تعنى اذن بدلالة المكان عراقياً. لذا فهو يلتفت الى عناصر مكانية ذات قيمة بالغة كالماء والبيت والرياح والأشياء الصغيرة العابرة أيضاً.

إن الناقد يقصد بالمكان هنا تحديداً (المعرفة التأريخية به وتحديد جغرافيته والأفعال التي تحدث فيه).

وفي ظني ان هذه الدراسة تظل مشروعاً لدراسة أطول تستكشف دلالات المكان النفسية والاجتماعية؛ ولاتقف عند الاحساس به محلياً. كما تتسع الدراسة مستقبلاً لاسهامات عربية في مجال القصة المكتوبة للأطفال.

(سلسلة دراسات ـ قسم البحوث والنشر في دار ثقافة الأطفال ـ بغداد ـ ط ١ ـ ١٩٨٥ السعر: ٢٥٠ فلساً)



رحلة جبلية .. رحلة صعبة
سيرة ذاتية

ـ فدوى طوقان

(هناك من يأتي إلى هذا العالم ـ تقول الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان ـ فيجد الطريق أمامه مفتوحاً ناعماً. وهناك من يأتي فيجد الطريق شائكاً صعباً. على هذا الطريق الصعب رماني المجهول ومن هذا الطريق الصعب بدأت رحلتي الجبلية).

ولعل هذه الكلمات المجتزأة من مدخل السيرة الذاتية للشاعرة، تستطيع أن تعرفنا على دوافع الاستذكار وتسجيل السيرة لشاعرة لاتزال في عنفوان عطائها رغم قلة مايصل الينا من شعرها لكونها تعيش في مدينتها (نابلس) المحتلة منذ عام ١٩٦٧.

في رحلة تسجل لنا فدوى طوقان بواكير وعيها بالأشياء؛ وترتيبها وتعليمها وأهم الأحداث العاصفة التي عاشتها في وطنها وتعزز سيرتها بصفحات من مذكراتها لأهم الأعوام في حياة الفلسطينية، أعني عام ٦٧ الذي شهد نكبة حزيران وضياع ماتبقى من أرض فلسطين.

إن الشاعرة تعترف بأنها لم تفتح خزائن حياتها كلها... مشيرة الى أنها لم (تنبش) الخصوصيات كلها.. فهناك أشياء عزيزة تؤثر أن تبقى كامنة بعيدة. لكننا نحس ونحن نقرأ السيرة، صدق مشاعر فدوى طوقان ودوافع حزنها وآراءها في الفن والحياة والسياسة.

دار الشروق للنشر والتوزيع ـ عمان ـ الاردن ـ ط٢ ـ ١٩٨٥ ـ ٢٣٩ صفحة)



غسان كنفاني: رعشة المأساة
دراسة

ـ يوسف سامي اليوسف

(تأتي أهمية غسان كنفاني ـ من أنه أول كاتب عربي استطاع أن ينقل الكارثة الفلسطينية الى حيز الرواية التي يتحقق لها تكامل الشروط الفنية. وفي انه أول من قدم فهماً تطبيقياً عميقاً للتراجيديا..)

هذا هو أساس المنهج في دراسة يوسف سامي اليوسف لروايات غسان كنفاني وتحليل أبنيتها. فالقضية الفلسطينية لم تعد ـ ولأول مرة ـ قضية لاجئين.. لقد صارت قضية إنسان قبل كل شيء. وفي نماذج غسان كنفاني الرواية خاصة، يجد الدارس سبراً لأغوار هذا الانسان المستلب وما يعتمل في أعماقه من حنين وصراع.

إن هذه الدراسة تضيف الى مكتبة الدراسات الخاصة بغسان كنفاني رافداً جديداً. فالمؤلف يقترب من فكر غسان وقضيته عبر مدخلي: الكارثة والتراجيديا ليبصرنا بدلالات جديدة اكتشفها بالتحليل لا الوصف الانشائي العابر.

(دار منارات للنشر ـ عمان ـ الأردن ـ ط١ ـ ١٩٨٥ ـ ٧٦ صفحة)

■ خصائص العربية وطرائق تدريسها
ـ د. نايف معروف

ينتظم هذا الكتاب التربوي بابان: الأول من فصيلة في خصائص اللغة العربية ووظائفها وقضية الفصحى والعامية ومسألة التعريب. والثاني من خمسة فصول وهو المقصود أصلاً حيث يتناول المؤلف طرائق تدريس اللغة العربية من خلال موادها الأساسية: القراءة، المحفوظات، الخط، الاملاء القواعد التعبير (الانشاء) ـ كما يتعرض للوسائل التعليمية وطرق التقويم. .

إن الكتاب رغم مادته العلمية والنفسية؛ يقدم خبرة ميدانية في مجال التدريس والاشراف التربوي في مختلف مراحل التعليم. . . وذلك الأمر يكسب الكتاب أهمية اضافية.

فأقتراح الطرائف الناجعة لتدريس اللغة العربية، لايتم عبر التنظير المجرد بل يتعزز بالمشاهدات المباشرة ومعاناة الدرس داخل المدارس.

والكتاب اضافة جيدة في طرق تدريس اللغة العربية.

دار النفائس ـ بيروت ـ ط١ ـ ١٩٨٥ ـ ٢٧٠ صفحة)

■ هرمنوتيك النثر الأدبي
ـ د. سعيد علوش

مع ان المؤلف، صاحب جهد موسوعي في (معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة) الا انه لم يجد ما يقابل الهرمنوتيك. . وبدلاً من ذلك راح يصفه ويعرض لأجتهادات الدارسين في هذا الحقل بأسلوب فني حتى غدا الكتاب في بعض المواضيع مقالة جميلة تحس معها أن الكاتب موهوب في البيان لكنك لاتخرج بشيء. . فيظل الهرمنوتيك لغزاً. . كما هو حال (النثر الأدبي) الذي يريد به المؤلف: النثر الفني تمييزاً له عن الكلام العادي.

والهرمنوتيك ـ يقول المؤلف ـ مبادرة متجددة / مغامرة روحية وجسدية دائمة / تجاوز للظرفي / نفي للنفي / و. . بناء وتفكيك / تسبيح بالموت والحياة. . . الخ.

ولانزداد الا بلبلة وقلقاً، حتى ونحن نقرأ كلاماً جميلاً في الوعي الهرمنوتيكي. . . دون ان نقف عند شيء محدد.

ان المؤلف يندهش لمقولة بورجيس (كل شيء قيل ولم يعد هناك مايقال) وكأنه لم يقرأ للشاعر الجاهلي قوله: ما أرانا نقول الا معادا. .

(دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ـ سوشبريس ـ الدار البيضاء ـ ط١ ـ ١٩٨٥ ـ ٧٢ صفحة).

المحطة
بين الايجاب والسلب

يقول المخرج الفنان فتحي زين العابدين. . . «إن مسرحية المحطة في موضوعها وحبكتها وشخوصها ومواقفها وشكلها الفني تجعل الحياة مصدرها النابض ومعينها اللانهائي».

فهل لمس المشاهد بصورة عامة هذه الحقيقة في عرض إستمر زهاء الساعتين؟ وهل إنه تفاعل مع فكرتها وأحداثها؟ هذه مسألة بدت محصلتها تميل الى الجانب الأيجابي لسببين: الأول يتعلق بموضوعها وفكرتها الأنسانية رغم إعتمادها في الغالب على الجانب العاطفي. والثاني إضافة المواقف الكوميدية المناسبة الى بعض مشاهد المسرحية، حيث بدت جزءاً طبيعياً من الأحداث ولم تؤثر على المسار الأساسي للفكرة، بل ساعدت على ايجاد منافذ مناسبة يتنفس من خلالها المشاهد ويخفف عن كاهله ملاحقة المواقف المتوترة التي لاتترك لحظة واحدة للأسترخاء الفكري، وهذه الحالة لاتنطبق على جميع المسرحيات، فمكان الحدث يلعب دوراً بارزاً في ذلك ولو فرضنا ان مجمل الاحداث الأساسية تقع في دائرة حكومية أو مستشفى أو شركة أو صيدلية أو مدرسة مثلاً لتعذر إدخال مثل تلك المواقف الكوميدية بالطريقة التي شاهدناها في هذا العمل، إلا أن المكان (محطة القطار) كان مناسباً لاجداً لتلك الأضافات التي تفاعل معها المشاهد بشكل مقبول، وهكذا تحولت المعادلة الفنية بنتيجتها لصالح العرض المسرحي رغم السلبيات التي رافقته، دون تخطي الحدود الفنية، ودون الاضرار بالفكرة الأساسية.

إن الجانب الكوميدي في مثل هذه المسرحيات يدفع أحياناً بعض الممثلين الى الأنزلاق والأبتعاد عن حدود الدور والأقتراب من جانب الأسفاف، معتمدين بذلك على قابليتهم في اضافة النكات والكلمات الرخيصة الدخيلة على النص بغية تحقيق ضحكة يتيمة من مشاهد ما دون مبرر معقول.



لم تكن فكرة مسرحية (المحطة) معقدة أو مشبعة الجوانب، إنها تتعلق بمشكلة حياتية محتملة الوقوع في إكثر أجزائها، كتبها المؤلف الأستاذ صباح عطوان كتمثيلية تلفزيونية أولاً، ثم حولها بعد ذلك الى مسرحية. موضوعها يتلخص في هروب المرأة الشابة (لميعة) التي تم زواجها بالأكراه، كيف أنها تركت بيتها إثر الأضطهاد المستمر الذي تلقته من زوجها وأقاربها، وكيف أنها لجأت الى محطة القطار الصغيرة في قرية (البطحة) تحت قساوة ليلة باردة ممطرة حالة الظلمة، وخوف مستمر يصل حد التهديد بالقتل، ومخاض مؤلم ينذر بالموت، تلك الظروف القاسية اللانسانية حدت بالرجل الكهل، القروي (سباهي) أن يقف متحدياً ليقدم المساعدة المطلوبة الى المرأة المسكينة، ويستطيع بأسلوب ذكي تخليصها من شر أقاربها، ثم يصر بعد ذلك على حملها بنفسه مسافة سبعة كيلومترات وسط أحوال جوية ثقيلة متعبة، رغم أوجاعه الناتجه عن مرض عضال في فقرات ظهره. إنه تحدٍ للألم والمرض وكبر السن. كان (سباهي) يدرك أن اصراره هذا ربما يؤدي به الى الموت، وهذا ما اكدته له (الدكتورة) التي رافقت وقوع تلك الاحداث، وقامت بعلاج المرأة الخائفة (لميعة) قدر الامكان.

إن إنقاذ المرأة بالنسبة للقروي يعني الشيء الكثير، ويقود الى إنقاذ مولود اوشك على إستقبال الحياة. هذه النظرة تعكس مدى قدرة ذلك الأنسان على التضحية.

تضم المسرحية شخصيات ايجابية اخرى لعل في مقدمتها شخصية (عالم الأثار) الذي أبدى أول الأمر شيئاً من التشنج في تعامله مع الأخرين، لكنه لم يتردد في تقديم المساعدة المطلوبة عند الضرورة، وقد أكثر ذلك بالفعل في أكثر من موقف سيما عندما إنطلق في نهاية المسرحية وراء القروي (سباهي) كي يساعده على حمل المرأة الى أقرب مركز اسعاف ويساهم في تخليصها وإنقاذ طفلها المرتقب من الهلاك.

ويجيء دور سائق سيارة الاسعاف في هذه المساهمة أيضاً ليوسع رقعة ذلك الموقف الانساني ويزيده نمواً وقدرة على تحدي رموز الظلم والتخلف الذي يقوده (العم) و (رويض) و (قرومي).

الفكرة إنسانية اذن، وقد أراد المؤلف أن يعطي أيضاً من خلالها مزيجاً يعكس الحاضر في اطار واحد، فاوجد عالم الاثار الذي أخذ يشرح تاريخ منطقة (البطحة) التي كانت تعرف بأسم (البطحة) قبل اربعة ألآف سنة،

وأصالتها، وناسها، وحضارتها، الى آخر ذلك.

البناء العام لهذه المسرحية يعتمد على ست شخصيات، تتمثل بالقروي (سباهي)، عالم الاثار، الدكتورة، سائق الأسعاف، لميعة، العم. أما الشخصيات الأخرى المتمثلة بعامل المحطة، السكير، المجنون، رويض، قرومي، فهي كما تبدو شخصيات خارجة عن إطار الحدث الأساسي، فالعم مثلاً يستطيع ان ينوب عهن مجموعته في تنفيذ الفعل. ان حذف الشخصيات المذكورة الأخرى لايسبب أي خلل أو ضعف في بناء الأحداث لكن بقاءها يعطي جانباً كوميدياً مناسباً دون أن يؤثر على التركيب الفني العام، سيما اذا تم إستغلاله بطريقة مدروسة خالية من الأرتجال وبعيدة عن السطحية التي ترافق بعض الأعمال المسرحية.

أراد المؤلف أن يعكس بالدرجة الأولى في مسرحيته مسألة (التضحية)، إنه من دون شك إستطاع دغدغة عواطف المشاهد، وشده الى خشبة المسرح بثلاثة محاور مركزة، المحور الأول يتمثل بالمرأة الشابة لميعة، وألامها، وصرخاتها الناتجة عن حالة المخاض، وتدهور حالتها الصحية التي أوصلتها الى حافة النهاية. أما المحور الثاني فيتمثل بالقروي (سباهي)، وعناده القوي في حمل تلك المرأة بين ذراعه لمسافة طويلة جداً وسط جو شتائي سيء. والمحور الثالث يتمثل بعالم الأثار الذي شرح تاريخ منطقة البطحة.

كان تأثير الجانب العاطفي واضحاً في نمو الأحداث، فحالة السذاجة في بناء شخصية (سباهي) لاتتناسب مع تفكير إنسان معاصر... لقد أيد ذلك القروي كا ماتحدثت به (الدكتورة) حول مرضه والامه الخطيرة التي تتناسب عموده الفقري بين حين آخر. وهذا يعني استحالة حمله تلك المرأة على ظهره والسير بها مسافة سبعة كيلومترات وسط أرض موحلة مليئة بالحفر والجداول، ومثقلة بظلام ليل حالك. كان الرجل القروي يعي كل هذه الصعوبات ويعرف مدى قدرة تحمل جسمه العليل. إن إبراز الجانب المعنوي بطريقة (هرقلية)، وصيغة أقرب الى الخيال، رغم وضوح النتيجة المأساوية، تشكل علامة صعيفة في البناء الدرامي. فالعملية التي يريد أن يقوم بها ذلك الرجل المريض ستكلفه حياته وحياة المرأة وحياة طفلها المرتقب، لذا فأنه بقاء تلك المرأة في المحطة لفترة أخرى أسلم من نقلها الى أي مكان آخر دون واسطة معقولة.

إن هذه المواقف الدرامية التي صفق لها الجمهور وتفاعل معها عاطفياً لم تحقق العمق المطلوب في طريقة كتابة المسرحية، علماً بأنها لاتخلو من لمسات فكرية جيدة.

ساعد وضع المنظر الذي قام بتصميمه الفنان القدير صلاح حافظ رزق على تحقيق تشكيلات حركية ناجحة، حيث إستطاع الأستاذ فتحي زين العابدين توزيع حركة الممثلين على سطحه بطريقة أبعدت الملل رغم المشاهد الطويلة التي كانت تضم أحياناً أقل من ثلاثة ممثلين، وأظهر قدرة ملموسة في ضبط الأيقاع العام للمواقف بطريقة مدروسة بعيدة عن التبعثر والعشوائية.

ويبدو أن التعاون الفني المتطوبين المخرج والمصمم لعب دوراً جيداً في تحقيق الكثير من التقاط الأيجابية.

ويبدو أن التعاون الفني المتطور بين المخرج والمصمم لعب دوراً جيداً في تحقيق الكثير من النقاط الأيجابية.

لقد أدى جميع الممثلين أدوارهم بطريقة تجاوب معها المشاهد، ورغم أن الجانب الكوميدي الذي لعبه الفنان عماد بدن في دور (السكران) كان يميل الى المبالغة والتهريج إلا أن التبرير في ذلك يعود الى تركيب الشخصية الذي كان يفرض مثل هذه الحالة البعيدة عن موقف الأتزان، والتي تعتمد في تجسيدها على فقدات التوازن في الحجركة والحوار. بسبب حالة السكر التي أضاعت جانب الوقار.

لعبت الأنارة التي قام بتصميمها الفنان ضياء أنور حبش دوراً بارزاً في تصاعد الأحداث، كذلك الحال بالنسبة الى الموسيقى التصويرية التي قام بأختيارها الفنان عبدالجبار خلف، حيث كان تأثيرها فعالاً في بناء المواقف الدرامية

■ سعدون العبيدي

النثر الفني عند زكي مبارك...

اتجاهاته الادبية وخصائصه الفنية

شيء يستحق الاهتمام ويحمل على الثناء والتقدير أن تتجه الدراسات الاكاديمية الحديثة الى دراسة مضامين وظواهر وشخصيات من معالم ثقافتنا الحديثة والمعاصرة، بعد أن بقيت طويلاً ملاحقة للظواهر والشخصيات التراثية القديمة. إن هذا الاتجاه يعني أن الدراسات الاكاديمية قد فتحت ذراعيها بكل حنو وحدب لتشد الى صدرها بعضاً من مضامين عطائنا الثقافي في معالمه التي استقر بناؤها وعلا شأنها، ورست على أسس ثابتة. فهذا الجديد جزء من تاريخنا ومن شخصيتنا الثقافية، وعلينا أن نمنحه مايستحقه من العناية، وتقصياً، فهو سيصبح يوماً ما جزءاً من تراثنا، ومن هنا علينا أن نوليه اهتمامنا لنوصله الى الاجيال اللاحقة بما هو جدير به من مكانة.

ولعل شخصيات أدبية كبيرة في عطائها من أمثال طه حسين والعقاد ومصطفى جواد والرافعي، وغيرهم من رجالات الأدب والنقد والعطاء الثر في علوم العربية وآدابها، لايقلون شأناً، في مقدار مامنحوه للثقافة العربية، عن غيرهم من علماء العربية وادبائها القدامى، مما يجعل لهم علينا ديناً في أن ننظر اليهم والى عطائهم بعين المحبة والاعتزاز، وأن نتبع ذلك بالدراسة والتناول العلمي. وهذا بعض مايحصل اليوم، إذ نشطت دراسات اكاديمية عديدة، جعلت همها اجلاء جوانب من حياة هؤلاء الاعلام ومكانتهم العلمية والأدبية واتجاهات عطائهم ومساراته. فكان هناك من كتب عن طه حسين، او من كتب عن العقاد والمازني، او عن مصطفى جواد او محمد مهدي البصير، او عن النويهي او محمد مندور وغيرهم كثير، وبقي هناك الكثير الذي هو جدير بجهد علمي خاص من الرموز الهامة في مسيرتنا الثقافية الحديثة.

وزكي مبارك واحد من هذه الشخصيات البارزة في المسيرة الخلاقة للعطاء الأدبي العربي الحديث، من خلال مباحثه ودراساته وآرائه، سواء في المؤلفات التي قدمها أم في ماكتبه في الصحف والمجلات. إنه أديب ومثقف متشعب المواهب، فهو شاعر وناثر وباحث أكاديمي، ورجل قلم تشهد له بذلك الصفحات الأدبية في الجرائد والمجلات العربية. ويكفي للدلالة على جهوده العلمية أنه حصل على ثلاث رسائل دكتوراه، واحدة في الفلسفة (الاخلاق عند الغزالي)، والثانية في الأدب (النثر الفني في القرن الرابع الهجري) والثالثة في الأدب والفلسفة معا (التصوف الاسلامي في الأدب والاخلاق). ولعله لم يكن مبالغاً حين أطلق على نفسه ذلك اللقب الطريف: (الدكاترة زكي مبارك).

وقد شد الباحث (عادل كتاب) حبل همته وعزم على دراسة جانب مهم من عطاء زكي مبارك وشخصيته الأدبية، فقدم بحثه الموسوم (الاتجاهات الأدبية في نثر زكي مبارك وخصائصه الفنية) وهو جزء من متطلبات درجة الماجستير التي حصل عليها الباحث من قسم اللغة العربية في كلية الآداب بالجامعة المستنصرية.

في المقدمة، حدد الباحث منهجه في الدراسة، وذكر الدوافع التي حدت به لاختيار هذا الموضوع. فهو يرى أن زكي مبارك لم ينل من عناية الباحثين والدارسين الا لفتة سريعة لم تفه حقه مع أنه جدير باكثر من دراسة وبحث. ويراه أديباً عصامياً، استطاع أن يصل الى المكانة التي هو عليها بفضل نضاله وصبره وجهده الشخصي دون زلفى او ملق للظروف والناس. كما انه امتاز باسلوبه الواضح البعيد عن التكلف والتعقيد الأمر الذي جعله قريباً الى نفوس القراء. وقبل ذلك فأن زكي مبارك كان واحداً من الأدباء المؤمنين بعروبة مصر وبالوحدة العربية، والمخلصين للغة العربية وخدمتها. وكان من أكثر الأدباء حباً للعراق ودفاعاً عنه، وانشداداً لأهله واشادة بهم، لاسيما أنه قد قضى فترة في العراق مدرساً في دار المعلمين العالية ببغداد.

قسم الباحث دراسته على خمسة فصول، عقد الفصل الأول لدراسة حياته وأدبه وابراز معالم شخصيته، وبيان النزعة القومية عنده، وبعض مواقفه في حياته. وقد

توصل الباحث الى أن زكي مبارك يكاد ينفرد بين الأدباء والكتاب العرب المحدثين في تمجيده لقريته التي ولد فيها وتغنيه بذكرها، ولايشاركه في ذلك الا الشاعر العراقي الخالد بدر شاكر السياب. وحاول الباحث رفع الحيف الذي أصاب زكي مبارك، حين اتهم بالنرجسية والمبالغة في الحديث عن نفسه وتعظيم بعض مواقفه، مع أنه لم يكن كذلك كما حاول الباحث أن يضع فاصلة واضحة بين آراء زكي مبارك ومواقفه في مرحلة الشباب التي كان في بعضها مندفعاً بفعل فورة الشباب، ومرحلة النضج التي اكتملت فيها شخصيته، وبرز ناقداً واديباً ذا سمات علمية واضحة.

وتناول الباحث في الفصل الثاني نقد زكي مبارك فجعله في مبحثين: الأول في نقده الشعر، والأخر في نقده النثر. ورای أنه لم يكن موفقاً كلياً في نقده للشعر، من ماكان قد تهيأ له من ثقافة واسعة خلال دراسته في مصر وفرنسا. ومع أنه قد أتقن الفرنسية واطلع على الأدب الفرنسي بلغته، وعايش النقد الأوربي عامة والفرنسي خاصة، بمدارسه ومذاهبه، فأنه لم يتأثر بأي منها على نحو واضح، كالذي نجده عند طه حسين مثلاً. ورای الباحث أن زكي مبارك في دراسته النثر الفني عند العرب وقف مدافعاً عن الأمة العربية وقيمها وثقافتها وعطائها الابداعي، الذي حاول البعض من المستشرقين واتباعهم تجريدها منه، فقالوا بأن العرب لم تعرف النثر الفني الابعد اتصالها بالأمم الاخرى كالفرس والاغريق والرومان. وقد رد عليهم زكي مبارك واثبت أصالة هذا الفن الادبي عند العرب.

تعرض الباحث في الفصل الثالث الى معارك زكي مبارك الأدبية، فجعلها في ثلاثة مباحث، اشتمل الأول منها على دفاعه عن اللغة العربية ورده على من تعرض لها، لاسيما دعاة استخدام العامية. اما المبحث الثاني فخصصه لدفاعه عن التراث وكتاباته في الرد على من وقف منه موقف المجافاة. وانصب المبحث الثالث على تتبع معاركه الأدبية التي اثيرت حول بعض مؤلفاته أو مؤلفات أدباء آخرين كان له رأي فيها.

وفي الفصل الرابع اهتم الباحث بجهود زكي مبارك في مجالي التأليف والتحقيق، حيث عرض لأنموذجات منها، فأكد على أن زكي مبارك كثير التأليف، ويمكن وضع مؤلفاته في انماط ثلاثة، بحوث علمية، وكتب نثر فني، وكتب في مضامين أخرى تجمع الى جانب النقد بعض المضامين السياسية والاجتماعية. وفي مجال التحقيق، يرى الباحث أن زكي مبارك كان من الأوائل الذين عملوا في مجال تحقيق النصوص ومراجعتها في هذه المرحلة، إذ حقق عدداً من كتب التراث، من بينها (زهر الأدب للحصري) و (الرسالة العذراء) لابراهيم بن المدبر و(نسبة كتاب الام) للامام الشافعي، والجزء الأول من كتاب (الكامل) للمبرد، وبعضاً من الجزء الثاني، وكتاب (الأمثال) للميكالي. وراجع الجزء الأول من كتاب (الأغاني). ومع هذا الجهد الذي قدمه زكي مبارك في هذا المجال فأن الباحث يرى أن تحقيقه لم يصل الى مستوى من الجودة والرصانة والعلمية، إذ لايعد وعمله أن يكون عملية مراجعة للنصوص مع بعض التعليقات. غير ان الباحث يعتذر لمبارك بعامل الزمن، وبكون هذا العلم لم يكن قد اكتملت اسسه وشروطه في زمنه.

وفي الفصل الخامس، وهو الاخير وقصره الباحث على دراسة الجوانب الفنية في أدب زكي مبارك، يرى أن أسلوبه امتاز بالوضوح في التعبير والبلاغة في الأداء. ويغلب على أكثر كتاباته الطابع الوجداني، حتى إن ذلك سرى الى كتبه وابحاثه ولاحظ الباحث أن اسلوبه يختلف تبعاً للمرحلة الزمنية ولطبيعة الموضوع الذي يكتب فيه. ورای أن الصحافة قد أخذت نصيباً كبيراً من كتاباته وأدبه سواء من حيث المضمون أم الاسلوب.

وختم الباحث دراسته هذه بما توصل اليه من نتائج، لاحقاً بها المصادر والمراجع التي اعتمد عليها في تهيئة مادته العلمية، وقد نافت على مئتي مصدر ومرجع، بين كتاب وبحث ومقالة. وفي هذه المسألة نود القول: إن الكتابة في موضوعات الأدب الحديث ليست من السهولة التي يتصورها البعض عليها، معتمدين في هذه القناعة على قرب التناول الزمني للموضوع، من إن ذلك هو صلب المعاناة التي يصطدم بها الباحث. فالذي يكتب في موضوع مامن موضوعات الأدب والنقد القديمين يجد أمامه المادة العلمية، وقد استوعبتها كتب التراث التي حقق معظمها ودرس بموضوعية وعلمية وفن اكثر من جانب. اما في الادب الحديث، فأن الباحث، وهو غالباً مايحرث في أرض بكر لم تطأها قدم قبله، يجد نفسه ملزماً في البحث والتنقيب عن مادته في مشارب واتجاهات عديدة، فأمامه الكتب والدراسات المطبوعة، وهي لاتقدم له كل غايته، إذ إن تلك الغاية يتوصل اليها فضلاً عن ذلك، من خلال مراجعة المجلات والصحف والدوريات، وهي كثيرة باعدادها وتواريخ صدورها، وتشتت اماكن وجودها، وكل ذلك يكلف الباحث نصباً ووقتاً يقضيه في التتبع والملاحقة وارتياد المكتبات العامة والخاصة، بحثاً عن ضالته، وقد تجشم الباحث (عادل كتاب) كل ذلك، فخرج علينا علينا ببحث أدبي يحمل المتعة الابداعية الى جانب الدراسة الموضوعية الرصينة.

■ علي حداد

رحيل كاظم حيدر

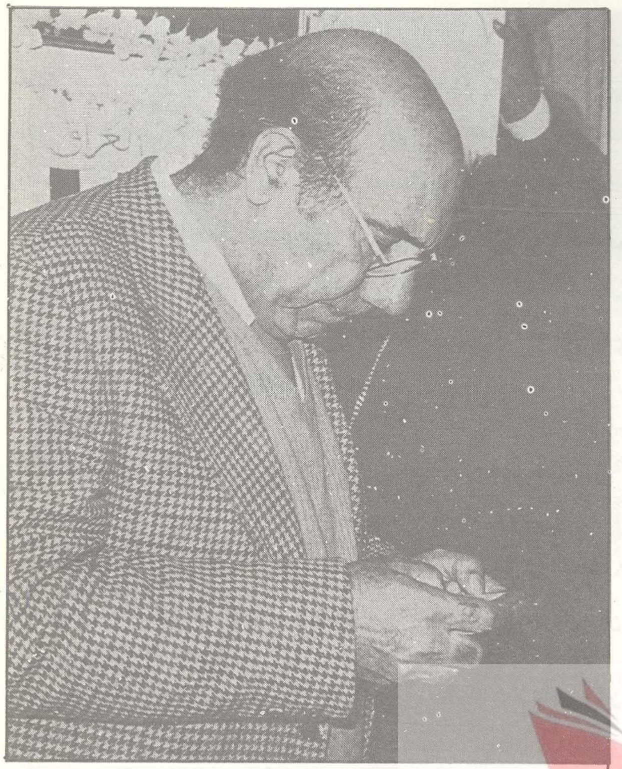
في ١٩٨٥/١٢/٢٤ توفي الرسام العراقي الكبير كاظم حيدر بعد صراع مع المرض استمر اكثر من ثلاث سنوات، كان حيدر اثناءها غزير الانتاج، مستمرا في تنوعه الادائي، حيث اقام معرضاً شخصيا لاعماله في العاصمة الانكليزية، يوم كان يعالج هناك، ثم شارك في معرض «لوحة وفكر» الذي اقامته قاعة الاورفلي بثلاثة من اعماله الجديدة، وكان قد اتفق مع نفس القاعة على ان يقيم معرضه الشخصي الجديد في الشهر الثالث من سنة ١٩٨٦.

لم يكن كاظم حيدر رساما، حسب، بل كان مخترع اساليب، شكّل وحده ظاهرة مهمة ومنفردة من ظواهر الرسم الحديث في العراق، غير انها ظاهرة صعبة، بحيث ان احداً من الفنانين العراقيين لم يقلده، ولم يتأثر باسلوبه في الرسم، غير ان الكثيرين تأثروا بحداثة اعماله وحداثة رؤاه التي تنطوي على قدر هائلة من التجريب والمغامرة الاسلوبية والفكرية المحسوبة بدقة.

فكاظم حيدر الذي لا ينتمي وفق القياس الزمني المتداول الى جيل محدد، فلا هو من جيل الرواد الذي استقر على اسلوب ونظام التعايش مع الواقع على اساس استلهام مفرداته العيانية التي تحمل دفقه ولا هو من جيل الستينات الذي اقام علاقته بالواقع على اساس نفيه واستلهام غربة الانسان فيه، كان يمثل مرحلة بين جيلين، قاوم النظرة التبسيطية الساذجة للمجتمع وقضاياه وازمة الانسان فيه ومهد للقطيعة الشكلية والمضمونية التي بدت واضحة في اعمال الستينيين.

وبذلك، يمكنني ان اعتبر الرسام الراحل كاظم حيدر أباً للحداثة الثانية في الرسم العراقي المعاصر، منطلقا من الاتفاق العام على جواد سليم هو اب الحداثة الفنية الاولى.

لقد اسس كاظم حيدر للقطيعة مع المفاهيم التي تداولها الكثيرون تشويهاً لطروحات جواد سليم الفكرية والاسلوبية، سواء على صعيد التعامل مع التراث ام على صعيد المعاصرة. حيث تحولت هذه الطروحات التي كانت مشروعا للتغيير هي الاخرى الى قوالب جاهزة وواجهة زائفة للادعاء بالاتصال بالتراث، بينما كانت في حقيقة الامر، تعيش غربتين غربة النفي عن التراث



كقوة خلاقة، وغربة الانتماء للعصر كدافع للتغيير والاستمرار في البناء الخلاق والمتجدد.

اهمية كاظم حيدر تكمن في انه اقام صلته بالقوتين (قوة التراث وقوة المعاصرة) على اساس استلهام الثوابت الانسانية والجمالية التي تجمع بينهما، وهو ذات المبدأ الذي طرحه جواد سليم واسفرت عنه اعماله.

منذ اواسط الخمسينات طرح كاظم حيدر ازمة الانسان المعاصر، صراعه الرمزي مع المستحيل (الموت) وصراعه الواقعي مع اسباب هذا الموت وقد توجت هذه المرحلة بالاعمال التي يظهر فيها الانسان داخل المكعب الذي هو صورة عن قفص الوجود الذي يضيق.

هذه المرحلة مهدت لمرحلة اهم، ليس على صعيد المستوى الشخصي لتطور الاسلوب لدى كاظم حيدر حسب، بل وعلى صعيد المستوى العام ايضا وهذه المرحلة هي مرحلة (معرض الشهيد عام ١٩٦٥). فلأول مرة في تاريخ الرسم الحديث في العراق يقيم فنان معرضا شخصيا يتمحور حول موضوع واحد، هو (الشهادة). هذا على المستوى التأريخي. اما على المستوى

الفني، فقد شكل هذا المعرض انعطافة فكرية واسلوبية مهمة، حيث اعلن كاظم حيدر بجرأة نهائية المد التزييني، الشكلي، الذي كرس المحلية على اساس ماهو سائد ومقبول ومقنع، وبدء مرحلة جديدة من مراحل الرسم في العراق يغلب عليها طابع المغامرة والقوة في الحوار والوقوف عند الاشكاليات الحقيقية التي يجسدها الرسم كقضية وليس كواسطة للتعبير والمصالحة فقط. ويمكنني ان أؤكد ان جيلا كاملا خرج من رحم هذا المعرض، هذا الجيل وجد في كاظم حيدر الصرخة التي انطلقت في زمانها، والهزة التي كان ينبغي ان تعيد الامور الى نصابها وتمحو عن كل طروحات رسامنا الرائد جواد سليم كل ما لحق بها من تشويه وسوء فهم وجهالة.

بعد ذلك استمر ذلك كاظم حيدر في تطوره، في تغيره المستمر، في ابتكاره للاساليب التي تكشف عن شخصيته، وكان الموت بصورته الاخلاقية المقدسة هاجسه الكبير. كانت الشهادة كمفهوم ديني وانساني ووطني تطارده، وكانت تحل في كل شيء، وكأنها الرغبة والتوق الابدي في المطلق، اللانهائي، التجرد. كانت الشهادة بالنسبة له هي الفعل المفتوح على مزيد من الافعال التطهيرية.

عالم الحياة المعاشة لم يكن بعيدا عنه. غير ان الحياة كانت لا تظهر الا من وراء قناع وستائر، وكأنها تمثل شيئا ما يقع في الداخل، لانراه غير اننا نتلمس الطريق اليه من خلال انسانيتنا، ومن خلال غضبنا الذي يجد ضراوته في انطوائه، وكتمانه، وغموضه. وكان ان اتجه كاظم حيدر الى عالم الممثلين، حيث صمم ورسم الديكور لكثير من المسرحيات العراقية المهمة، وكأنه يجد ضالته المنشودة في لعبة تغيير الخلفيات التي يتغير معها المشهد الانساني.

كان كاظم حيدر اكثر فنانينا تطلعا لما يحدث من تطورات حاسمة على الصعيد العالمي للفن، لذلك فليس غريبا ان يكون أول فنان عراقي لجأ الى استعمال اسلوب (البوب ارت) في الرسم وذلك من خلال استعماله للادوات الاستعمالية وبالذات المنزلية والشخصية في العديد من اعماله الفنية، ولا احد من المهتمين ينسى عمله الفني الذي عرضه في بداية السبعينات والذي كان عبارة عن تركيب لعشرات الساعات المنزلية. كان ذلك العمل صادقا ومفاجئا وسببا في ان يعيد العشرات من الفنانين النظر في اساليبهم التقليدية في الرسم.

كاظم حيدر الذي ولد عام ١٩٣٢، وقدّس الشهادة مثلما قدّس الحرية ودافع عنهما، كان بعيدا كل البعد عن التشاؤم بالرغم من قربه من الموت كقضية وكهاجس انساني، اذ انه كان يرى النور من ثغرة يتسلل منها الشهداء، وهنا يكمن سر عظمة فهمه للتراث العربي - الاسلامي.

■ فاروق يوسف

المخرج التونسي المنصف السويسي

كل تجربة هي معاصرة جديدة

■ في هذا الحوار مع المخرج التونسي ومدير عام المسرح الوطني في تونس المنصف السويسي نحاول التعرف على تجربته في الاخراج المسرحي وما يسعى لتحقيقه من خلال المسرح.

يقول عن منطلقات تجربته:

- انطلق من المعرفة واتابع التطور العلمي، وانساب بمخيلتي تاركاً لحسي الباطن فسحة عريضة، بمعنى انني اعتبر الخطاب المسرحي بما يتضمنه من توجهات فكرية وتعابير جمالية لابد ان يستند على ثلاثة مرتكزات (العلم، التجربة، الابداع) ولايمكن فصل هذه المرتكزات عن بعضها مهما اختلفت المشارب الفنية والنزعات الفكرية فالذي لايمتلك معرفة بتاريخ المسرح واصوله وقواعده ومدى ارتباطه بالتحولات التاريخية والمتعرجات الفنية واختلاف فلسفتها فانه لايفرز الا فناً ساذجاً، والذي لاتعلمه التجربة قواعد واسس ومفردات المسرح حتى يصبح متحكماً فيها ومسيطرا عليها، فانه يقدم عملا مهزوزاً على مستوى الحرفة والصنعة.

كما ان ذاك الذي يعرف الكثير عن العلوم الانسانية وحتى العلوم الصرفة وكذلك الذي يحذق صناعة المسرح ويخبر خبايا الحرفة فانه لايستطيع دائماً ان يكون مبدعاً لأن الابداع يتصل بامر يتجاوز العلم حيناً ويتجاوز الصناعة احياناً، وهو امر لانملكه انما يأتينا فيستبدبنا، الا انني اجتهد على صعيد هذه المرتكزات وابحث باستمرار عن البديل لتجاوز كل ما حصل لتحقيق مكاسب اخرى عساها تقدم او تشكل اضافة لما اقوم به من اعمال وما يبدعه الآخرون

● كيف تنظر الى المسرح من حيث كونه ظاهرة ومعاينة للواقع؟

- ان المسرح ظاهرة حضارية لكنها تشمل كل ضروب فنون التعبير الجمالي من تشكيل ورقص وموسيقى وادب او فكر كما ينطوي على مضامين تعبر عن الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بفكر متقدم لان المسرح يبقى في

طليعة القوى التي تجندها الشعوب وتستخدمها في التعبير عن مدى رقيها وتقدمها فالفنان في اي ظرف وفي اي مكان يبقى من طلائع الامة ، فهو الذي يعاني الواقع ، ويفكك مفرداته ، ويحلل اوضاعه ، ويقف على اسبابه ويخوض في اعماقه ليشحن به ذهنه واحاسيسه ومشاعره ليبدع تعبيراً فنياً يعكس سلبيات الواقع ، ويدعو الى تغييره لصنع مصير بديل من خلال استشفافه للمستقبل ومساهماته في صنعه .

● من اين تستقي مادتك المسرحية؟

ـ استمد مادة التعبير من مصادر مختلفة ، اعود حيناً للتراث واجد في التاريخ بعض مصادري او مراجعي ، وقد تشدني حادثة يومية ، فاتأمل ميثولوجية الواقع اليومي عبر حدث في الشارع او مقال في جريدة أو خبر في الاذاعة او التلفزيون او نكتة وقد استلهم من الطبيعة الجامدة ديكوراً متحركاً ، واهتم بمراقبة الآلات لمعرفة نظامها فألوّن الايقاع واجعل موسيقى للصوت كما اركب شخصيات من خلال اشكال الحيوانات لأعري الحيوانات المقنعة ، ولي شطحات تداهمني احياناً فأفاجأبها واتركها على هواها تفعل بي ما تشاء حتى يحين وقت اخذها لتتحكم بها المعرفة وتقننها النظرية ويقودها الوعي دون تحجر نظري او تكلس دوغمائي .

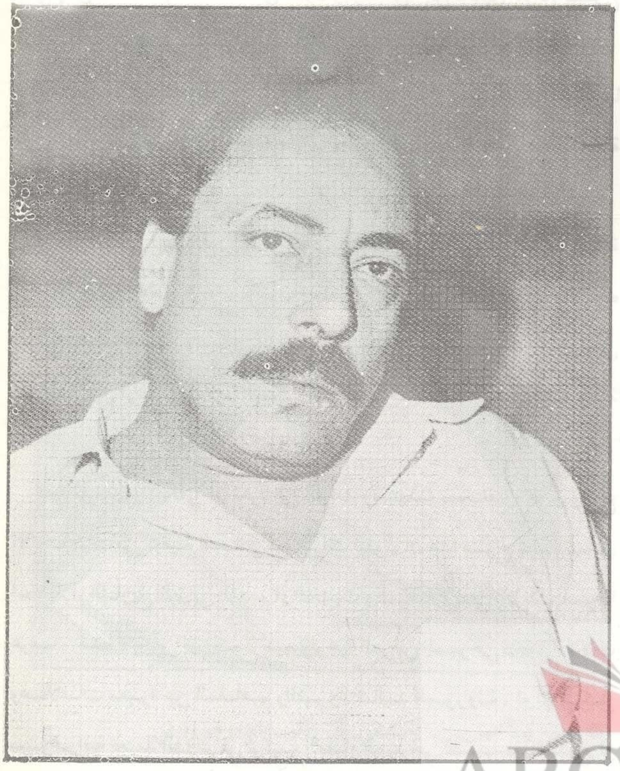
● ما هي اهم ملامح اسلوبك الاخراجي وما الذي تريد تاكيده عبر الاخراج المسرحي؟

ـ اعتبر ان كل تجربة هي مغامرة جديدة وبحث ومعاناة وأنا احب ركوب الصعاب ، فلا اعترف بما هو مسبق او اكتفي بما هو جاهز ، اتقصد الخروج عن الطرق المعبدة فاركب المسالك الصعبة ، واتيه في دروب الجمال باحثاً عن الحقيقة باستمرار : كيف هي وأين؟ كيف نقدمها والى من نقولها ومتى؟

وقياساً الى ما قلت ادرك اننا لانقدم اليوم مسرحاً ولكننا نكافح ونكابد من اجل توفير اسباب كفيلة باخصاب تربة معطاء اصابها الجدب ، فنحن رواد نمهد للاجيال القادمة تربة معطاء .

كل هذا يسكنني ويشكل اهم همومي فانطلق للتعبير عنه عبر ادوات الاخراج التي اريدها بصرية بحته لاسمعية فللصوت في مسرحي حضوره وللصورة صوت ، هناك موسيقى الحجر وهناك الحجر الذي نعزف عليه موسيقى . احاول باستمرار تفجير المرئيات للتعبير عن الافكار والمضامين التي يحتويها الخطاب المسرحي بكل اشكال وصور تعبيره .

انني اعتمد بدرجة أولى على الممثل واركز على ايماءات جسمه في الفضاء



السينوغرافي ، وأعود للدلالات والعلاقات والاشارات التي يستوعبها عقل المتفرج او حسه ، ولا أنسى ان اجعل مسرحي متميزاً او مختلفاً عن المسرح الغربي ، فاستعمل وسائل تعبير وتقريب مستمدة من كل مور وثاتنا من اجل توظيفها الى ما هو معاصر وحديث .

هذا وانني اعطي للموسيقى ولصورتها مجالا واسعاً لخلق مناخ الطقس الاحتفالي ، فالمسرح عندي فرجة مسرحية شعبية ولقاء حميم بين المواطن المتفرج المتفاعل والفعال وبين المواطن المرسل ، الفنان المتفاعل والفعال .

● هل انت مع القائلين بان المسرح العربي يمر بازمة؟

ـ انني اذ اشاطر الرأي القائل بان المسرح العربي يمر بأزمة فانه لايفوتني تبيان اسباب هذه الأزمة من وجهة نظري التي قد تختلف عما يذهب اليه المسرحيون عادة فيعزون هذه الازمة الى المسرح فحسب ، وانني اعتبرها نتاج ازمة تعبير او ازمة تاليف او ازمة رقابة . انا اقول انها ازمة ابداع بصفة شمولية . فالابداع غائب اليوم في الوطن العربي لفقدان مناخ الابداع ، وليس ذلك مقتصراً على المسرح ، انما يمتد الى مجالات الحياة الأكثر حيوية .

● مع كل ما قلته لابد ان هناك من حاول وجرب من اجل تحقيق ملامح لمسرح عربي، الا تعتقد بذلك؟ وما هو دورك في هذا المجال؟

ـ لاشك ان هناك العديد من المحاولات والتجارب. واعمال سعى اصحابها الى تحقيق مميزات عربية وخصوصيات وطنية لمسرحنا، باحثين عن المعادلة الصعبة المتمثلة في توافق الاصالة مع المعاصرة، والمحلية مع العالمية.

واعتبر نفسي احد الذين سعوا من اجل ان تكون لشخصيتنا الثقافية اضافة نوعية لرصيد الثقافة الانسانية، ولكنني اعتقد اننا لم نفعل في هذا الاتجاه سوى القليل جداً فالمسألة لم تتطلب نفساً طويلا وتخطيطاً بعيد المدى حتى نتوصل الى فرض وجودنا الثقافي على الساحة العالمية بكفاءة عالية وندية حقيقية للمسارح المتقدمة.

ففي تصوري لايكفي ان نعود الى التراث ونستلهمه بمختلف الطرق وتنوع الاتجاهات في كيفية التعامل مع التراث لنقول ان هذا مسرح عربي كما ان استغلال التاريخ العربي القديم او الحديث ومسرحته لايعني اننا نقدم مسرحاً عربياً. كما لايكفي ان تكون سيميولوجية العرض المسرحي تحمل دلالات وعلامات معبرة عن المفاهيم والقيم والتقاليد الموروثة، او ان نشكل سينوغرافية تعتمد الدوائر في تركيب الفضاء المسرحي لقسميه مهما اندمج او تباعد حتى نقول تفرجوا على مسرحنا العربي.

ان استعمال الساحر او الحكواتي او الحلقة والحديث عن الجارية الهلالية وابي زيد الهلالي و رأس الغول، كما ان توظيف الشعر والنثر العربي وتضمينهما في اعمال مسرحية لايعني اننا صنعنا مسرحاً عربياً.

وأنا لااقول هذا من قبيل التنظير الذي يمهد للتجربة ويسبقها وانما اقول ذلك من موقع من جرب وعايش وكابد، بحثاً وتطبيقاً. ولكنني وجدت نفسي ادور في حلقة مفرغة ولم اتوصل الى نتائج مقنعة، بالنسبة لي على اقل تقدير.

● لماذا لم يحصل ذلك في تقديرك؟

ـ كنت من المتحمسين ـ وما زلت مصراً ـ على ضرورة ايجاد صورة موضوعية بديلة عما نستهلكه من المفاهيم الغربية المهيمنة وايجاد مفهوم آخر للمسرح حتى تخرج من الأسر والسجن الذي طوقنا به الغرب، واعتقد اننا لم نتوصل بعد الى مفهوم بديل فيما يتعلق بكل مقومات المسرح.

ان اليابانيين وكذلك الصينيين لهم مفاهيم خاصة بهم للمسرح وهي على نقيض المفاهيم الغربية، ومسرحهم حديث ومعاصر ولكنه اصيل ايضاً.

اما نحن فلم نتخبط بعد مراحل الاقتباس والاعداد والاختلاس والنسخ والمسخ والتستر وراء التراث واشيائه البراقة كأن نبدل اسم جون بعلي والقبعة الافرنجية بالعمامة والسيارة بالجمل، وشكسبير بالشيخ زبير، وعطيل بـ عطاالله. ان المفهوم المسرحي الذي ورثناه عن الغرب عندما استوردنا الظاهرة المسرحية لم يغادرنا بعد ولم يتغير فينا، فكيف نغير المسرح قبل ان نتغير. اي كيف يمكن لفكر لم يتحرر من براثن تلك المفاهيم ان يبدع مسرحاً عربياً.

اننا لم نحقق اي شيء جاد بهذا الاتجاه ونواصل تقديم المسرح في الوطن العربي دون ان يكون لنا مسرحاً عربياً.

وما زلنا نركض وسط قيودنا.

● أقمت في الغرب، وفي فرنسا خاصة، فترة طويلة، فهل تأثرت بالمسرح هناك ام تجاوزت ام حاولت ايجاد ما هو خصوصي وأصيل؟

ـ مررت بثلاث مراحل اساسية حتى الآن وهي على التوالي:
مرحلة التأثر الى درجة التقليد والببغائية ثم تلتها مرحلة الرفض والحيرة والبحث عن مخرج من المأزق، واعتبر هذه المرحلة بداية الوعي الوطني في هذه المرحلة جربت التعامل مع الكتّاب العرب، سواء في تونس او سواها فاخرجت مسرحيات لكتاب لم يكتبوا للمسرح قبلها، اذكر منهم بالخصوص احمد القديدي، احمد الكشباني، عزالدين المدني، عمر بن سالم ورشاد الحمزاوي كما اخرجت مسرحيات لكتاب عرب مثل الفريد فرج من مصر ومحي الدين زنكنه من العراق.

اما المرحلة الثالثة وهي الاهم فهي قناعتي بضرورة تكامل تعبيري الجمالي تأليفاً واخراجاً ايماناً مني بان الخطاب المسرحي لايتجزأ الى شكل ومضمون او تأليف واخراج اذا اراد المسرحي ان يضمن لنفسه تكامل وحدة المسرح.

والآن وقد كتبت اول مسرحية لي فقد اتوصل الى انتاج لايكتفي بمميزات بصحتي الفنية وانما كذلك بتوضيح وتأكيد منهجيتي وتوجهي الفكري، والى ماذا سأتوصل. لست ادري، لكنني اعلم جيداً ما الذي اريده، وهو ان اقف بانتاجي على صعيد متساو لاقامة حوار صحي بين نتاجات الحضارات.

فهل يتم لي ذلك؟ هذا ما ستكشف عنه تجاربي.

واخيراً اقول: ان التحدي الذي نواجهه اليوم هو تحد حضاري.

■ اجرى الحوار: حسين الحسيني

ادوار الخراط في حديث عن النقد والرواية والحساسية الجديدة

من يذكر «إدوار الخراط» لابد أن يذكر «الحساسية الجديدة».

«الحساسية الجديدة» التي سعى إدوار الخراط لتأصيلها من خلال أربع مجموعات قصصية «حيطان عالية»، و«ساعات الكبرياء»، و«اختناقات العشق والصباح»، و«ترابها زعفران» (تحت الطبع)، وأربع روايات «اضلاع الصحراء»، و«رامة والتنين»، و«محطة السكة الحديد»، و«الزمن الآخر» وكتاب نقدي «مختارات القصة القصيرة في السبعينيات» وعدد هائل من الدراسات النقدية آخرها المقدمة النظرية المطولة للعدد «١٤ من مجلة الكرمل» الخاص بالأدب في مصر الآن، تلك المقدمة التي اثارت العديد من القضايا الأدبية.

وإدوار الخراط يبلغ من العمر ستين عاماً، وتفرغ أخيراً لما كرس حياته له، الأبداع والنقد، بعد أن كان يعمل ـ قبل عام واحد ـ في منظمة «تضامن الشعوب الأسيوية والأفريقية» وهو من «هذا النوع النادر من المثقفين والفنانين والمفكرين الذين تتبلور في كافة ما يصدر عنهم من ابداعات وتصريحات وحوارات وكتابات نقدية، وحدة موقفية شديدة الاتساق، تنجم بدورها عن رؤية واضحة ومحددة» ولذا فهو يثير في الحياة الأدبية كثيراً من الأحداث الهامة ذات التأثير الهائل على طريقة التفكير والأبداع الأدبي لدى أعداد كبيرة من المثقفين.

سألته:

يتهمك د / يوسف ادريس بقوله: إن ادوار الخراط كاتب تستهويه الصنعة: فما رأيك؟

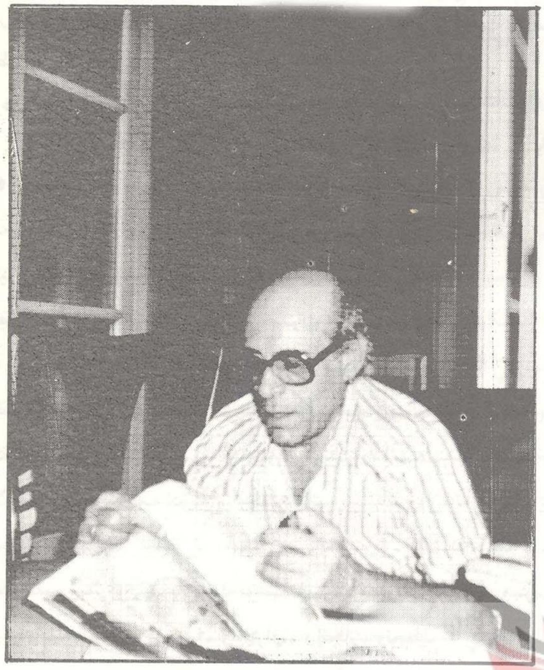
(ضحك ضحكة طويلة ثم قال)

ـ بداءة لا فن جيد بدون صنعة جيدة، جميل تجويد الصنعة، لعل الجميع يفعل ذلك!؟

(وعندما استغرق في الضحك مرة ثانية قلت)

● وذكر ايضاً انك لا تغوص الى لحم الفكرة، وأن أدبك منعزل جماهيرياً، وأنك أصبحت ناظر مدرسة.

ـ لا لا، طبعاً، كل هذه مقولات تحتاج إلى اثبات.



● لعله كالآخرين، يكتفي بأن الأثبات موجود في التجريب، والمغامرة، د وهذا العمل الدائم، المستمر منذ «حيطان عالية» (١) حتى «رامه والتنين» و«الزمن الآخر»!؟

ـ التجريب هذا معناه محاولة اكتشاف مناطق من الوعي والوجدان والحساسية إلخ، مناطق لم تتقص تماماً، ولم تطأها أقدام كثيرة، لنقل هذا، التجريب لبس معناه الولع بالتجريب، الشطح، حتى الشطح له قيمته، الشطح الصوفي وغيره، أما حكاية الجماهيرية هذه وغيرها فهي مسألة تحتاج الى احصائيات واثبات؛ فمن يدرني من قرأ يوسف ادريس حقاً (!!) ومن يقرأ يوسف ادريس في المقالة، ورآه في التلفزيون وسمع به في الأهرام والسينما، وهذا كله لا يمكن اسقاطه، لأنه موجود، الوجود الاعلاني أو الصحافي ـ بلاشك ـ له تأثير، أما العلاقة المباشرة بالعمل الفني فهي مسألة تحتاج الى اثبات.

أما بخصوص تجويد الصنعة؛ فالمسألة ليست مسألة صنعة اطلاقاً، ولكنها محاولة الأقتراب من الكمال، وهذا هو هدف أي فن جيد وجدير أن يدعى فن، واي شيء خلاف ذلك يضرب الفن في مقتل، ويعطبه عطباً أساسياً، المسألة اذن ليست مسألة صنعه ولكنها الشرئية، والصحة، والأقتراب بالعمل من النموذجية في التعبير، في الايجاز في الصور، في التراكيب، في الموسيقى.. في كل النواحي.

وبخصوص حكاية المدرسة فهي ببساطة أن كل الأدباء الشبان يحترمونني،

وأنـا أحبهم ، وأقـرأ لهم بأهتمـام ، وهم يعلمـون صدق هذا ، ولـذا تجـدهم حريصـون على زيـارتي والحديث معي ، والمسألة كما ترى ليست مدرسة ولا ناظر على الاطلاق .

(وعادت الابتسامة الى وجهه)

● مادمنا قد تحدثنا عن د / يوسف ادريس اجدني مضطراً للعـودة الى البـدايـة الفنية الخاصة بكل من يوسف ادريس وادوار الخـراط ، حيث ظهـرت لكـل منكمـا مجمـوعتـه القصصيـة الأولى في فتـرة واحده ، صدرت «أرخص ليالي» له ، ثم بعـدهـا بثـلاثة أعوام صدرت لكم «حيطان عالية» ، وقـد ذكـرت ـ وذكـر العـديـد من النقاد ـ إن «حيطان عاليه» حققت إنجـازاً غيـر عادي وقت ظهورها ، ورغم هذا ينسب الانجاز الهائل ليوسف ادريس بأرخص ليالي .

فما تفسير ذلك؟

ـ «ارخص ليـالي» فيهـا بلا شك موهبـة غير عادية ، ومقدرة غيـر عاديـة ، ومقـدرة ايضـا ، واختراق ، وإنجاز ، وتحطيم لصـورة التقليدية للقصة القصيرة ، ولكن بشكل مختلف ! ! كانت القصـة التقليـديـة يكتبها / محمود تيمور ، ومحمود كامـل ، وحتى يوسف جوهـر الـخ ، وجمهـرة كبيـرة جداً ، كانت تكاد تكون لها مواصفات ـ هكذا ـ تقليدية ، المقدمة والبداية والنهاية ، وخلافه وهذا تعريف ذكرته أنا في مقدمة الكرمل [٢] ، أما يوسف ادريس فقد حطم هذا لأنه أعطى القصـة القصيرة اللحظة المكثفة ، أو (بلاش) المكثفة لأنه لم يوجـد عنـده تكثيف ، بل هي اللحظـة المقطـرة ، أو المنقطعة بشكل حاد ، لانه موهوب بلاشك ، موهبة اسميها دائماً الموهبة (الوحشية) ، متفجرة ، وصافية ، لا تفكير فيها كثيـر ، ولا عمق كثيـر ، انما فيها خطورة ، تدفق ، انفجار ، وهـذا الجـديـد فيه ، اللحظة الومضة ، الساطعة ، وهذا هو شغـل يوسف ادريس ، امـا عنـدمـا يحـاول أن يعمق ، ويأصل ، وينظر داخل القصة القصيرة ، تضيع منه القصة ، كمـا حدث في مجمـوعة «اقتلها» [٣] الذي قال عن انني لم أقـرأهـا ، أنـا قرأت كل كلمة كتبها ، اقتلها ، الأم ، التختين وكـل أعمـالـه . هنـاك محـاولات له في التفكيـر والتنظير ولكن نصيبه منها قليل ، وهذا لا يضيره اطلاقاً ، أما إنجازه في «أرخص ليـالي» ـ في وقتهـا ـ فمن حقـه أن ينسب اليـه النقله ، والانجاز ، لأنه دفع فعلاً بالقصة القصيرة المصرية والعربية ، وثبة هامة جداً ـ وللأمانة ـ كسر الشكل التقليدي خالص ، أبـان عن موهبـة غيـر عادية . . ولكن للأسف إنها موهبـة غيـر مستمـرة أيضاً ، لم يسر بها حتى النهاية ، ويبدو أنه توقف عن الابداع أخيراً .

● ما النقـد في رأي إدوار الخـراط؟ وما المذهب التي يميل إليها فيه؟ بالضبط ما هو مذهبك النقدي؟

ـ النقد له تعريفات لا أول لها ولا آخر ، في رأيي انه معايشة للعمل الفني كما لو كان خبـرة حيـاتيـة ، محاولة بيان أو استكشاف بنائه الفني ، ومذاقه ، ونسيجه ، وصياغته ، وما يحمله من دلالات . . ليس تمريناً أو اطراً ؛ بل حياة ، ويمكنني أن أعـايش العمـل الفني كمـا أعـايش تجـربـة حب ، نفس القـدر من الحدة ، والحميمية . . محاولة المعرفة ، والوصول الى لب هذا العمل ، لا قواعد مسبقة ولا أطـر جاهـزة ، ولا قوانين موضوعة ، ولكن احاول استخلاص قوانين العمل الفني من داخله ، اذا أمكن هذا ، أو استخلص عدم وجود قوانين أو الافتقار الى وحدة صياغة الخ . [٤]

هل تستطيع الحساسية الجديدة أن تأتي الينا بجديد؟

وهل هي إضافة الى الأدب العربي؟

(ابتسم طويلاً قال)

ـ إنها أتت بالفعل ، وبالتأكيد أضافت الى الأدب العربي ، وهذه هي رسالة كل أعمالي .

أذن مارأيك في أن ما طرحته بخصوص الحساسية الجديدة [٦] يبعد المتلقي عن الأدب ، لأنه في نظر البعض قائم على شيء يكـاد يكـون إنقـلابيـاً ، خاصة وأن الأنسان بشكـل عام يحتـاج الى وقت يمكن أن يطول إلى أن تنتهي ظاهـرة الحسـاسيـة كي يستـوعبهـا أولاً ثم ينسجم معهـا أو يرفضها بعد ذلك ، وهذا جانب هام ، والجانب الآخر الذي لا يقـل أهميـة ويزيد الأمر صعوبة هو ارتفاع نسبة الأمية في مصر والعالم العربي بشكل عام؟ وهذا السؤال طرح عليك في ندوة أتحـاد العمـال [٧] وأحلت الأجـابة عليه بذكاء الى جمهور الحضور .

ـ بالنسبـة للشق الأول من السؤال ، هو طبعـاً كل تغيـر في مجـرى الحسـاسيـة هو عمـل انقـلابي ، انقـلابي بالمعنى الجيـد ، المعنى الحسن ، بمعنى أنـه خطـوة جديدة ، وكل

نقلة جديدة تحتاج الى وقت لاستيعابها.

● ولكن يمكن أيضاً بعد استيعابها رفضها، او الانسجام معها؟!

ـ طبعاً، ولكن هناك دائماً ما يسمى الطليعة من المتلقين والمثقفين الذين يدركون الظاهرة، ويستطيعون أن يتجاوزوا أو ينقضوا، ويدركوا الظاهرة ويتعاملوا معها، وهناك سائر الجمهور، وليس في ذلك ما يخيف أو يفزع أو ينال من الظاهرة بشيء على الاطلاق لأنه متكرر وموجود بأستمرار في تاريخ الأدب سواء في مصر أو خارج مصر، بأستمرار، حتى المحدثين العرب، شعر بشار وابي نواس وغيرهم، إنها ظاهرة كلاسيكية قوبلت بالانتقاض الشديد، والرفض الشديد، ثم اصبحت تراثاً مقبولاً؛ فليس هناك ما يخيف. . أما الأمية فهي ظاهرة إجتماعية، فماذا نفعل للأمية؟ إنها كارثة على كل المستويات، وكل واحد فينا مسئول، سواء كان مثقفاً أم مواطناً عادياً.

● هناك فكرة شائعة مؤداها أن العقلانيه والتنظير والمنطق صفات قد يكتسبها المرء فتزداد قدراته على الرؤية الموضوعية، ولكنها في الوقت ذاته لابد قاتلة فيه التقائية الفكرية وربما التلقائية الوجدانية. وإذ كانت الرؤية الموضوعية هي لب النقد وكانت التلقائية هي روح الأبداع؛ فكيف يتسنى لك مع ذلك الجمع بين النقد والابداع؟

ـ مازلت مصراً على ان الموضوعية في النقد تحتاج الى النظر كثيراً، وهذه مسألة والمسألة الاخرى بداية السؤال، وهو أن التفكير شيء بارد ومناقض للتلقائية، وهذه المسألة أيضاً تحتاج الى النظر، فأنا اعتقد أن كل تفكير مرتفع الى مستوى معين، أعنى كل اصحاب النظريات الفكرية والفلسفية الكبرى كانوا إناساً مشبوبي الهوى، كانت النظريات الفكرية ـ مهما بدا فيها من احكام منطق ـ حارة، وتصل إلى هموم لاعجة في نفوس هؤلاء الفلاسفة والمفكرين منذ «سقراط» الى «بترانداسل»، وهذا التقسيم أعتقد أنه مغلوط لأن التلقائية الفطرية وحدها تستفد بسرعة، وخامة هشة، ويجب أن تهتدي برصيد ثري من التفكير العقلي، وكل هذا يندرج تحت فكرتي الأساسية «إن الأنسان كائن متكامل ليس شق واحد، لا هو شق عاطفي ولا شق عقلي، لا هو شق خارجي ولا شق داخلي، لا هو شق فردي ولا شق اجتماعي» بل يجب أن تتضافر كل هذه المقومات».

● روايات إدوار الخراط قال عنها «أنها تطرح تصوراً مغايراً، تصوراً مختلفاً لفن» فما هو التصور الأساس؟ وما مدى تطوره؟ وعلى ما أستقر هذا التصور أخيراً؟ ثم ما التصور المغاير الذي يطرحه إدوار الخراط؟

ـ الرواية سواء كانت في مصر ـ الرواية التقليدية ـ أو أي مكان لها شكل معين، فيها الحبكة، والعقدة الفنية، والشخصيات، والأحداث، ووصف الجو، وتطور في الزمن، متسلسل مضطرد. . الخ التصور المغاير هو كسر كل هذه المواضعات الفنية، ووضع مواضعة فنية جديدة أخرى، حيث لا تكون للشخصية ـ بمعناها السيكولوجي والاجتماعي ـ المكانة الأولى. . حيث لا يكون للزمن ماض وحاضر ومستقبل بشكل مرتب منظم تقليدي، حيث لا تكون اللغة عقلانية، أو منظمة، أو تقليدية، بل تتفجر كل هذه المواضعات كي توضع مواضعات أخرى، الشخصية تدخل في إطار رؤية اكبر، والأحداث ممكن ان يأتي الماضي بعد الحاضر، والمستقبل موجود مع انه لم يحدث، يختلط الحلم ويحتل نفس الأهمية التي يحتلها الواقع الخارجي. . كل هذه المواضعات الفنية الجديدة هي التي تكون التصور المغاير الذي أرجو أن أكون فعلته.

● ربط د / صبري حافظ بين تجربة «رامة والتنين» لكم وتجربة جيمس جويس «يوليس» وبصرف النظر عما أوحى به ـ الحوار ـ من أن روايتكم كان لابد لها أن تمر بتراث الرواية العربية التي أصبح لها قواعد وتقاليد لتظهر وفي الوقت ذاته تنفى هذه القواعد والتقاليد[٩] مارأيك؟ وهل أسعدك الربط بين الروايتين؟

ـ بالطبع اسعدني، ولكن المسألة لا ينبغي لها ان تسعد أو لا تسعد، هناك اختلاف أساسي ومجرد الربط ليس المقصود به طبيعة الروايتين ولا تكوينهما أو دلالتهما، الربط فقط يتأتى من ان رواية يوليسيس» كانت نقلة في الحساسية في الغرب ـ هذا ما يقوله صبري ـ من حيث انها شيء غير مسبوق، وفي هذا المركز أو الموقع التي تحتله الروايتان في التاريخ الأدبي لتراثهما، وليس في أي شيء آخر.

● رغم أن رواية «جيمس جويس» هي نقلة هامة كما ذكرت الا انه ـ للآن ـ لم يقدر على قراءتها كاملة الا نسبة قليلة

جداً من المثقفين، ولا أقول القراء بشكل عام.. فما رأيك؟

- نعم، ويحدث هذا بالنسبة للمثقفين في العالم كله، ومع ذلك مازلت رواية «جيمس جويس» رواية فاعلة، غيرت كل تقاليد الرواية بحيث لم يعد من الممكن أن تكتب رواية بعدها كما كان يمكن أن تكتب قبلها!!

■ أجرى الحديث: فوزي عبدالمجيد شلبي

الهوامش

١ - «حيطان عالية» المجموعة القصصية الأولى لادوار الخراط وصدرت ١٩٥٩ على نفقته الخاصة.

٢ - «مجلة الكرمل» مجلة فصلية تصدر عن منظمة التحرير الفلسطينه وقد خصصت العدد «١٤» للأدب المصري.

٤ - «مختارات القصة في السبيعات» من أهم الكتب النقدية صدرت مؤخراً ويتناول فيه أثنى عشر كاتب من كتاب القصة القصيرة من الجيل الذي أتفق على تسميته بالسبعينيات.

٥ - نفس المصدر السابق.

٦ - تناول ادوار الخراط الحساسية الجديدة ومفهومها في مقدمة العدد «١٤ من الكرمل» واختلف معه كل من الأستاذ / محمود أمين العالم والأستاذ الناقد / ابراهيم فتحي وآخرون.

٧ - أقام الاتحاد العام المصري للعمال مهرجان القصة القصيرة الثاني لمدة اسبوع ابتداء من السبت ٨٥/٩/١٤ وفي اليوم الثاني - ١٩٨٥/٩/١٥ - كان الأستاذ ادوار الخراط ضيف الندوة الخاصة بالحساسية الجديدة وقد تخلف عن الحضور كل من الأستاذ الدكتور / يوسف ادريس، والأستاذ الكبير / محمود امين العالم.

٨ - لا علم لي بأن هناك ناقداً بهذا الاسم ويجوز أن الأستاذ ادوار الخراط يقصد د / شاكر عبدالحميد الأستاذ بآداب القاهرة.

٩ - محاورة نشرت في مجلة «الف» التي تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة العدد الثاني ص ١٠٠، ١٩٨٢.

ميزات النضوج

■ بقلم: پ. ن. فيربانك

■ ترجمة: عباس العويني

كان نتاج لايونيل تريلنغ الادبي، حسبما اعرف، قليلاً جداً: رواية واحدة منشورة وحفنة قصص قصيرة. ولسنا اذاً بحاجة الى ان نستنتج انه لم يكن «حقاً» روائياً. فاثنتان من قصصه: (مارغريت الأخرى **The other argeret**) تبدوان لي رائعتين وتأخذان حيزاً في دنيا الادب. ولسنا كذلك بحاجة الى الركون بالفكرة الغالبة لموضوعة النقد لدى تريلنغ؛ ذلك لأن النقد هو الثيمة الاساس في قصصه والتي تتعامل مع حالات التخبط الحرجة وتبكيت الضمير، والتحيرات المتضمنة الاستصراخ الحاد للعلل المتقدة؛ وحياة ابطالها، الذين هم على الاغلب من المثقفين، ما هي الا عملية تواصله للنقد الذاتي. وقوة شخوصها مستمدة من قوة نقده والسمو الذي يلهب احساسنا تجاههم ما هو الا السمو لدى الآخر.

ويثار تساؤل متنوع فيما اذا كانت قصصه حرفية اكثر من المعتاد، واستطيع ان افترض الجواب «بل في احيان قليلة.° انها تعطينا وخزات خفيفه من عدم القناعة فهي صحيح حرفية ولكن بشكل ايجابي وجيد. اذ ان تريلنغ قد انجز شيئاً خلاقاً وذا قيمة فنية فيها تضمين لكوليرج **Coleridge** عندما يكتب عن طالب مصاب بشيزوفرينيا حاده في قصته (عن هذا العصر لذلك المكان) و «الشعور بالدائرة المحاكة بضفيره ثلاثية الخيط من الوحشة التي داهمت الطالب بعنف.»

اما (مارغريت الاخرى) فانها تعتمد على تضمين خفي لقصة هويكنز **Hopkins** (الربيع والخريف). فالقصة تتعلق بفتاة، تدعى مارغريت، وبالخطوة التالية من حياتها حين تدخل مرحلة النضوج وعنفوان الشباب.

وبما انها نشأت في محيط منحها فكرة ثابتة عن اللون والطبقة والجنس... الخ فأنها اذاً مجبرة على ان تذعن لوجهة النظر المتعلقة بخادمة ابيها الزنجية (مارغريت الاخرى) والتي هي «انسانة كريهة وحسب.»

وتحكي احسن ثلاث قصص من هذه المجموعة عن النضوج؛ وهكذا تبدو، اذا اردنا ان ندخل (منتصف السفرة) تحت دائرة الضوء، فانها تحتاج، بشكل اكثر وضوحاً، الى تحديد مركز للقاص. انها الخيط الذي يربط اهتمامات تريلنغ بماثيو آرنولد **Matthew Arnold** وفورستر **E. M. Forster**، فكتب عنهما الكثير. وظهرت مصاهرته مع آرنولد بطرق شتى. وان كثيراً من ثنائه عليه - على آرنولد - كناقد ما هو الا انعكاس متجانس لذاته. وان طبيعة

قانون النقد لدى كليهما تكمن في «حرية تحرك العقل نحوكل المواضيع المطروحة». وان في اسلوبيهما تشترك سمات خاصة: «اسلوب يجعل الكاتب والقارىء متباعدين قليلاً عن بعضهما البعض؛ هنالك فجوة بينهما تفسح المجال لأبداء الرأي.» وتتوضح هذه الاوجه بقول آرنولد «رؤية الشيء كما هو فعلاً.» والتي من خلالها طرح اراءه مع انه لم يفلح بالوصول الى هدفه دائماً، الا ان بعض النقاد الادبيين قد وصلوا اليها بنجاح اكبر مثل اليوت Eliot الذي قال «ان آرنولد محدود، ولطيف اكثر مما ينبغي وهو غير مكتمل.» وهذا هو التبرير بكونه انساناً حراً ينطبق على تريلنغ ايضاً. اذ لم يحوِ عنده «الضمير» العام للانسان الليبرالي خداعاً عاطفياً حسب بل وعي للحقائق.. للاحساس بحقائق من شتى الصنوف وبضمنها غير المتوقعة، والمؤذيه والمتصارعة. لكنها ليست «المواجهة» النبيلة للحقائق الطاغية:

«كيف بمقدوري ان اواجه الحقائق؟ انها كجدران الغرفة، تحيطك دوماً.» وهذا القول ليس مزاجاً نفسياً وذكاء بل مهارة وتنظيم للذات. وليس وقوف الخيلاء امام العقد النفسية التي تبدو كالامواج المرتعشة. ولو تصارعت الحقائق فانها تتعدى كونها مجرد حقائق وعلى الاقل ليس بالضوء او بالشكل الذي تظهر به. اذ بهذا الصراع يحار العقل بالمشاعر الليبرالية تجاه بعض النقاط الرئيسية. وحركة العقل هذه وحركة المشاعر الانسيابية، لكن الموجهة، هي التي تميز تريلنغ كناقد ادبي. اذ لم يمتلك ناقد غيره مثل هذه القدرة؛ ولم يبتعد ناقد غيره بنا مثلما فعل تريلنغ باسفاره الطويلة والمنطقية بمقالة نقدية متفردة - بحيث ننظر الى الخلف فنتساءل «بالله، كيف وصلنا الى هنا؟»

واذا كانت هذه هي السيماء الغالبة للنقد عند تريلنغ فانها ايضا ميزته في انها تمتلك العقدة، وكذلك السرعة غير المستقرة التي بها تتصارع العلة والمعلول، كما في الحياة الاخلاقية. ولا تظهر مداخل الدوافع والشعور بعقد الذنب واكتشافات الذات في الحوار مع حياة ثانية للواقع والضرورة بل بالتفاعل المتواصل والآني معها.

ثم، طبعاً للقوانين، غير الفيزياوية طبعاً، فان النتائج لا تتناسب والاسباب ولا توجد حقيقة لما يسمى بـ «مداخل» و «مخرج» الاشياء.

الحلم بالحرية الخاصة يوقعك في الفخ، وكذلك تفعل الظروف وخيلاؤك ومخاوفك الدفينة في اللاوعي. وقصة (عن هذا العصر، لذلك المكان) تتحدث عن محاضر شاب يقع في مشاكل مع احد طلاب الذي اعتقده مجنوناً. شيء ما يخبره انه يجب الا «يسلم تارتان الى السلطة». يصغي باستحسان ذاتي الى هذه «الغريزة الاكيده» وفي اللحظة ذاتها يسمع صوتاً بداخله يصرخ بكلمات حاسمة: «هل العميد موجود الان؟ اريد ان اراه حالاً.»

وللعودة الى «حاسة الناقد بالحقائق»: فاننا نستطيع ان ندعوها ايضاً بـ «معرفة الحدود» والاتهام الموجه من قبل الانسانية الليبرالية ضد اعدائها المستبدين - السياسيين والمتعصبين الدينيين - الذين لا يعرفون الحدود، وبهذا يبدون اطفالاً غير ناضجين. وفي الوجود الاعتيادي للانسان فان «معرفة الحدود» الملحة هي الاعتراف بالموت، وهذه هي حلقة الوصل المتينة بين تريلنغ وفورستر ذي النظرة الموجهة كلياً نحو الموت - وقبول فكرة الموت: «الموت يدمر الانسان، الا ان فكرة الموت تنقذه...» لذا فان الاسم الثاني لـ «رؤية الشيء كما هو فعلاً» هو «النضوج» الذي يعتبر مواجهة الفرد لخلوده. وما هو واضح عن تريلنغ استطاب «النضوج». انه «اسلوبه» و «سمته المميزة»؛ وبالنسبة له، يشعر احدنا، انه في اقصى سعادته حينما خطا خارج حدود الصبيانية، وانه اصبح ناضجاً - حين بدت له «ترنيمة الخلود» للشاعر وورذورث من اكثر القصائد تفاؤلاً. ومن ابرز ميزات النضوج لديه الاستخدام المسؤول للضمير «نحن» الذي منح تريلنغ مركزية خاصة.

وكل ما تقدم يقودنا الى (منتصف السفرة) - الرواية التي نشرها عام ١٩٤٧ والتي تتحدث، بتورية، عن النضوج. كان البطل، جون لاسكل، قريباً من حافة الموت اذ كان مصاباً بالحمى القرمزية، وكان على علاقة غزلية قصيرة مع فكرة الموت بوهنٍ وبأنانية يذهب في فترة نقاهته ليقابل اصدقاءه أرثر ونانسي كرومز - الا انه لم يجدهما في المحطة، فينفجر برعب غاضب، لقد كانت ليلة «تولستوية» لم يستوعبها هو نفسه، الا ان القارىء يفسرها بانها المواجهة الحقيقية مع فكرة الموت. وتحت الرعاية الفائقة من قبل صديقيه، يستعيد لاسكل قوته ونشاطه. الا ان شيئاً واحداً بقي يحيره: هؤلاء المثقفون لا يدعونه يتحدث عن مرضه او عن احساسه تجاه الموت - وهذا الموضوع يزعجه. وتتحول الدهشة الى حزن، وأخيراً تقوده الى الادراك بالانسحاب من كل القيم: «الان، وحيث تكون قوة قيم الطموح، يكون هناك الفراغ.» لم يقصد الفراغ ضياعاً، بل فضاء تهب من خلاله أنسام عقله بحرية. وفي قوله مع ذاته «اجتزت اواسط العمر، ولم اعد اهتم» لا يحمل الأتهام أية ادانة. ولم يعتقد انها حقيقة ومذهلة بنفس الوقت تلك الافكار التي كانت تراود عقله.

وهذا ما يمسك بتلابيب تريلنغ وتيهه وابتهاجه بفكرة النضوج.

■ هامش:

عن هذا العصر، لذلك المكان وقصص اخرى. لا يونيل تريلنغ جامعة اوكسفورد. ١٩٨١